book
HUMANITAS

ANDREEA RĂSUCEANU

BUCUREȘTIUL LUI MIRCEA ELIADE

ELEMENTE DE GEOGRAFIE LITERARĂ

ACADEMICA HUMANITAS

ACADEMICA
HUMANITAS

Andreea Răsuceanu este doctor în filologie al Universității din București, cu lucrarea *Mahalaua Mântulesei, drumul către modernitate* (2009). A absolvit masteratul „Text și imagine", în cadrul Centrului de Excelență în Studiul Imaginii (parte a Consorțiului dintre Universitatea din București și Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu"). A publicat cronici, interviuri, articole de specialitate în reviste precum: *Viața Românească*, *România literară*, *Observator cultural*, *Bucureștiul Cultural*, *Idei în dialog*, *Convorbiri literare* etc. Este autoarea mai multor traduceri din limba engleză și prefețe. Prima ei carte, *Cele două Mântulese* (Editura Vremea, 2009), propune o incursiune în istoria străzii Mântuleasa, bazată pe documente de epocă, în încercarea de a descoperi sursele mitologiei bucureștene valorificate în ficțiune de Mircea Eliade. A fost nominalizată la premiile *României literare*, ale Uniunii Scriitorilor din România și la Marile Premii Prometheus, secțiunea Opera Prima. Cartea de față are la bază cercetările întreprinse în perioada 2010–2013 în cadrul CESI și Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (programul „Vers une géographie littéraire") – activitate inclusă în „Programul postdoctoral pentru formare cercetători în științe" POSDRU/89/1.5/S/58852.

Andreea Răsuceanu

Bucureştiul lui Mircea Eliade

Elemente de geografie literară

Prefaţă de
SORIN ALEXANDRESCU

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Iuliana Glăvan
DTP: Iuliana Constantinescu, Dan Dulgheru

Pe copertă: Adriana Vasile, Calea Victoriei (detaliu)

© HUMANITAS, 2013 (ediția print)
© HUMANITAS, 2013 (ediția electronică)

ISBN 978-973-50-4208-0 (pdf)

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 0372.743.382; 0723.684.194

Cu Andreea Răsuceanu, prin lumile lui Mircea Eliade
Prefață

Dacă urmezi Via Bolognese, din Piazza della Libertà spre Fiesole, ajungi, șerpuind printre mici palate și chiparoși, la Vila Finaly. În mai 2009 s-a ținut acolo un colocviu despre peisaj organizat de profesorii francezi Michel Collot și Aline Bergé (Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Ferestrele vilei dădeau spre parcuri și alte domenii: cu greu ți-ai fi putut dori un peisaj mai pur toscan. Vila Finaly, datând din secolul al XV-lea, este acum proprietatea câtorva universități pariziene, iar colocviul adăpostea italieni și francezi, plus alți câțiva, interesați de glisarea peisajului din natură în pictură sau texte, și înapoi. Ce este de fapt peisajul? Un obiect privit, un decupaj, o proiecție imaginară? Citisem atunci cărțile-pionier ale lui Alain Roger, sau cele mai recente ale lui Jean-Marc Besse și Raffale Milani, îl cunoscusem prin corespondență pe Michel Collot și prezentam la congres figura privitorului, cel presupus a decupa dintr-un *pays* – lumea în care trăim, sau prin care trecem – un *paysage*, un loc construit, sau creat; articolul avea să apară în volumul congresului trei ani mai târziu („Regardeur et paysage: l'époque contemporaine", în *Paysages européens et mondialisation*, sous la direction d'Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet, Champ Vallon, 2012, pp. 263–277).

În continuare, lucrurile au evoluat destul de rapid: am prezentat-o pe Andreea Răsuceanu lui Michel Collot, ea a mers la Paris în 2011–2012 grație unor burse postdoctorale la CESI, iar eu l-am invitat pe Collot aici în iunie 2012, unde a cunoscut alți

doctoranzi de-ai noștri. Acum încep să apară cărțile rezultate din această deschidere, prima fiind cea aici de față. Andreea Răsuceanu a mers însă mai departe pe cont propriu și i-a descoperit singură pe Franco Moretti și pe mulți alți experți din acest domeniu în rapidă expansiune, francezi ori elvețienii din Zürich. Unul dintre meritele frapante ale cărții este astfel perfecta ei sincronicitate cu ce se întâmplă acum pe una dintre rețelele teoretice importante occidentale: cartea putea apărea exact așa la Paris, ori în alt punct al rețelei. Această scurtă istorie este de fapt exemplară pentru că arată concret cât de fecundă poate fi pentru tineri ieșirea la timp, grație unor burse bine folosite, în lumea științifică occidentală, aflată în plină mișcare conceptuală și tinzând spre consacrare academică globală.

Dar ea este relevantă și ca o mică istorie personală. Prezentarea eseului meu în 2009 era însoțită și de alte imagini decât cele publicate în volum. Două dintre ele aparțineau lui Ruggero Panerai, un *macchiaiolo* – adică un „tașist", un realist italian influențat de impresionism – mai puțin celebru decât Fattori, Boldini sau de Nittis, și autor, printre altele, al picturilor *Piazza San Gallo a Firenze* și *Il passagio degli artiglieri da piazza San Gallo*, ambele din 1885. Fundalul lor, similar, arată case cu galerii de magazine în față și turnul San Gallo, poartă a orașului încă din secolul al XIII-lea. Indicam în al doilea tablou un loc gol în prim-plan, ocolit de artileriștii călare parcă grijulii să evite exact pe cel ce-i privea din acel punct când îi fixa pe pânză: locul pictorului, deci, dar și locul nostru, al spectatorilor. Un loc gol, o absență care indică o prezență, comentam eu. Dar acest loc există încă, am auzit atunci strigându-se în sală. Am realizat abia în acel moment că piața San Gallo din 1885 era de fapt Piazza della Libertà de acum, locul pomenit mai sus prin care treceam în mai fiecare zi spre centrul Florenței. Acum însă, galeria și turnul erau prinse între clădiri moderne, iar un șir de mașini și autobuze luase locul militarilor călare.

Timpul, istoria, năvălea astfel neașteptat într-o discuție purtată până atunci doar la nivel spațial. Analiza peisajului și,

mai general, geografia literară sunt, într-un fel, reacții la analiza narativă, deci temporală, excesivă, a textelor și personajelor, solid întreprinsă de la Aristotel la semiotică și diverși postmoderni. Or, privitorul meu nevăzut, aflat în mijlocul pieței în 1885, tot acolo rămăsese, simbolic, și în 2009, când îl recunoșteau martorii florentini din sală. Un timp revolut răbufnea între noi din prezentul etern al acelei scene în chiar momentul discutării spațialității ei. Timpul nu dispare în această abordare, ci este doar suspendat, așa cum suspendată în eternitatea renascentistă era Vila Finaly ea însăși, ori întreaga Florență. Eu eram în 2009 spectator al șarjei artileriștilor văzute de Panerai în 1885, absorbit, prins, în lumea acestuia de atunci. Peisajul te scoate din cotidian, se configurează în fața ta amestecându-ți trecutul și prezentul, rearticulându-se independent, impunându-ți-se, dominându-te. El nu e doar un decupaj în spațiu, cum credeam inițial, ci și o țesătură în timp, dincolo de timp, în ciuda timpului. Eu creez peisajul, desigur, dar și el mă creează pe mine, mă constituie, la nesfârșit.

Mica mea istorioară, coincidentă cu momentul din care începe să curgă timpul care a dus la apariția cărții de față, își proiectează însă umbra mai departe. Mai întâi, ea funcționează ca un argument anti-Lessing. În *Laokoon* (1766), acesta distingea pictura, al cărei obiect propriu-zis sunt corpurile, adică „Gegenstände die nebeneinander .... existieren", de poezie, bazată pe acțiuni, adică pe „Gegenstände die aufeinander ... folgen". Pictura este spațială pentru că prezintă obiecte unul *lângă* altul, poezia (literatura) le prezintă unul *după* altul. Așa a făcut desigur și Panerai, totuși alăturarea obiectelor în piață, de la sine înțeleasă pentru el, nu mai există decât parțial pentru noi. Configurarea unui spațiu este de fapt momentană și devine durativă numai dacă este înregistrată ca atare, artistic sau nu, într-un mediu longeviv. Ce se afla acolo în 1885 știm doar grație mărturiei lui Panerai. Dreptatea lui Lessing se bazează deci pe o presupoziție de durabilitate, dar aceasta este egalmente valabilă și pentru literatură, deși ea organizează lumea temporal.

Distincția estetică a lui Lessing se topește deci într-o antropologie generală a artei. Or, geografia literară tocmai la acest ultim nivel se situează. „Turnanta spațială", dacă o numim atât de peremptoriu, nu se opune paradigmei temporale, ci se hrănește din ea: ele constituie împreună, mai curând, vorba lui Bahtin, un consistent cronotop. În al doilea rând însă, istorioara introduce ceva asemănător cu termenul „cognitive mapping" al lui Fredric Jameson: locul posedă o istoricitate, tradusă într-un anume sens al orientării în spațiu a localnicului pe care eu, turistul, n-o am, deși iubesc acel spațiu la fel ca el. Harta lui mentală a orașului nu este aceeași cu a mea: pietrele, locurile, itinerariile lui au înscrise în ele povești (cum spunea Italo Calvino), mie necunoscute.

Andreea Răsuceanu demonstrează convingător în scurta ei introducere teoretică importanța reconstituirii spațiale a scenei literare. Știm desigur de mai mult timp că Mircea Eliade își plasează narațiunea „realistă" într-un anume spațiu bucureștean și pe cea „fantastică" într-un altul. Geografia literară, așa cum o practică autoarea, extrem de atentă la detaliu, demonstrează însă evident acest lucru pe harta propriu-zisă a orașului. Ea vine cu ilustrate din epocă – unele îmi evocă, vag, amintiri din copilărie, după cum putea folosi și fotografiile lui Nicolae Ionescu, de exemplu cea a Foișorului de Foc –, dar și cu fragmente din harta orașului, luate ca atare, sau pe care sunt trasate deplasările unor personaje. Eliade ajunge până în strada Mătăsari, unde (eu știu că) trăiau părinții lui, ori la Foișorul de Foc unde (știu că) locuia sora lui. Dar pe strada Mântuleasa nu trăia, cred, nimeni direct cunoscut. Din aceste lumi publice ale Bucureștiului s-au configurat locuri care sunt doar ale lui Eliade. Azi, trecând pe strada Mântuleasa unde el îl vedea în 1942 pe Fărâmă, noi întâlnim aceiași oameni ca peste tot în oraș: lumea lui Eliade există doar în peisajul Eliade, nu și într-al nostru. Brusc însă câte un detaliu ne proiectează în acesta, așa cum îmi povestea un prieten italian, întâlnind pe neașteptate, pe la

miezul nopții, un alt prieten, român, plimbându-se cu *Divina Commedia* în brațe, pe stradă! Degeaba i-a explicat acesta că *Infernul* tocmai fusese lansat în traducere. Nu, „era ca în Eliade", susținea primul. Logica eliadescă este mai puternică decât realitatea. De altfel prima carte a Andreei Răsuceanu, *Cele două Mântulese*, bazată pe teza ei de doctorat din 2009, dădea impresia că descoperea povestiri eliadești chiar în documente autentice din secolul al XVIII-lea! Povestirile, romanele, pun deci și ele obiecte unul lângă altul, dar într-o lume eternă, sustrase percepției strict temporale.

Lectura lui Eliade o conduce pe Andreea Răsuceanu la o altă lectură a Bucureștiului. Orașul se citește ca o carte, observa Bertrand Westphal. Lumea mic-burgheză saturată mitic, din Mântuleasa, nu este aceeași cu cea tensionată de conflictele modernității din *Huliganii*, respectiv lumea Căii Victoriei, a atelierelor Grivița ori zona Ateneului. Și nici Băneasa, din *Noaptea de Sânziene*. Azi, citindu-l pe Raymond Williams, am putea spune că primele erau imagini „reziduale" ale societății românești, cele moderne fiind „emergente". Colorate de-o istorie care astăzi este alta decât atunci, deși proiectate pe harta aceluiași oraș, aceste spații, ori lumi, uimesc însă prin coerență: indiferent când scria, autorul imagina „automat" un anumit tip de conflict și de oameni potrivit doar unei lumi, nu și unei alteia. Cele două trasee ale lui Pavel Anicet, ori pendularea dintre „centrul" dominat de Una și „periferia" lui Ghighi, sunt reconstituite prin abordarea lor „insulară". Andreea Răsuceanu le asociază însă și o traversare a întregului „arhipelag": traseul liniei de tramvai 14. Mișcarea circulară interioară devine acum una liniară, conducând, fără a le uni, din mahala în zona protipendadei. Nu altceva a făcut Moretti, precizează Andreea Răsuceanu, când a analizat romane de Balzac. În fine, o a treia abordare este aceea care focalizează pe detalii de lumină, ori pe obiecte din camere, pe oglinda, fereastra și tabloul lui Mirea din *Domnișoara Christina*, peisajul din *Șarpele*, ori pe-o teorie

a literaturii fantastice de după Tzvetan Todorov, precum cea a lui Nathalie Prince, sau pe tramvai ca vehicul psihopomp în *La țigănci*: mici bijuterii de critică literară.

Mă bucur că am avut prilejul să fiu martorul unei evoluții care, în termeni academici, a dus de la masterat la doctorat și la postdoctorat, dar care, în termeni mai importanți, cei științifici, o duce pe Andreea Răsuceanu de la intuiție la metodă, de la frânturi la viziune de ansamblu, de la critică la ontologie literară. Salut apoi o viziune nouă asupra textului literar care, cum bine spunea Collot, duce literatura în geografie și geografia în literatură. Pentru că, așa cum ne arată și Panerai, noi trăim simultan, adesea fără să știm, într-o multitudine de lumi între care gradul de realitate este dificil de sesizat exact. În fine, cartea de față ne arată cât de fecundă se dovedește încă literatura lui Mircea Eliade când abordarea ei se face altfel decât prin impresionismele și repetițiile în care excelează zisa critică tradițională. Abia așa înțelegem că o critică literară românească poate fi la fel de consistentă precum cea a lui Hillis Miller, ori a lui Moretti despre Dos Passos, ori a lui Bourdieu despre Flaubert. Îi urez Andreei Răsuceanu bun-venit în prim-planul criticii tinere, europene.

Sorin Alexandrescu

I. INTRODUCERE

I.1. Premisele unei noi abordări: geografia literară

În ultimele decenii o nouă disciplină literară pare să se contureze, tot mai pregnant, la intersecția metodologică dintre mai multe domenii, stârnind dezbateri care vizează în același timp noțiunea de geografie literară, cu diferitele sale înțelegeri, precum și altele, conexe, de tipul geocritică, geopoetică, geosimbolică etc. sau revizitând altele, mai vechi, ca spațiu literar, câmp literar, cronotop etc. și ocupându-se, nu în ultimul rând, de peisaj, cu noile sale tipologii, precum, de pildă, peisajul urban. Geografia literară s-ar ocupa, cum punctează Franco Moretti, sintetizând cele două direcții principale ale disciplinei, de *studiul literaturii în spațiu* și *al spațiului în literatură*[1], sau, în termenii lui Michel Collot, de *înscrierea literaturii în spațiu* și de *reprezentarea locurilor în textele literare*[2]. Cu alte cuvinte, pornim de la distincția dintre *spațiu* și *loc*, dintre entitatea abstractă a spațiului literar și cea concretă, fizică, a locului geografic, reprezentarea unui loc într-un

1. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, Verso, London/New York, 2009, p. 3.

2. În Michel Collot, „Pour une géographie littéraire", No 8, *LHT*, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL: http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/242-collot.

text constituind fără îndoială cea mai evidentă legătură dintre geografie și literatură[1].

Fără a ne propune elucidarea problemelor metodologice pe care disciplina le-ar putea pune, sau o dare de seamă asupra contextului socio-istoric al apariției acesteia[2], ne vom opri asupra câtorva elemente-cheie care s-au dovedit utile analizei de față, încercând totodată o scurtă prezentare a principalelor grupuri științifice care se ocupă în acest moment de geografia literară, precum și a direcțiilor de cercetare pe care le propun ele. Unul dintre cele mai active astfel de grupuri este reunit în jurul seminarului „Vers une géographie littéraire?" (program de cercetare aflat în desfășurare la Universitatea Sorbonne Nouvelle – Paris 3), al cărui inițiator, Michel Collot, este și autorul unui articol care sintetizează, într-un scurt istoric, aspectele contextuale ce au însoțit evoluția noului interes suscitat de posibilele conexiuni dintre geografie și literatură, abordând totodată, în cheie critică, diferitele teorii și concepte apărute în ultimii ani și propunând el însuși un nou instrumentar care să deschidă calea unor alte modalități de interpretare a textului literar. Tot în Franța, este de amintit foarte activul grup de cercetători de la Universitatea din Limoges, „Espaces Humains et Interactions Culturelles" (printre care Bertrand Westphal, inventatorul conceptului de geocritică, asupra căruia vom reveni în repetate rânduri de-a lungul acestui capitol), dar și Institutul de geopoetică, inițiat de Kenneth White și înglobând Atelierul de geopoetică „La Traversée", coordonat de Rachel Bouvet, iar în Elveția echipa de cercetători de la Institutul de Cartografie din Zürich (ETH), al căror proiect interactiv, *A Literary Atlas of Europe*, inițiat de Barbara Piatti, se

1. Christine Baron, „Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures", No 8, *LHT*, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL: http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221.

2. Au făcut acest lucru, în articolele amintite mai sus, Michel Collot și Christine Baron, care încearcă, primul un istoric al disciplinei, cea de a doua o elucidare a unor probleme metodologice.

află în plină desfășurare. De asemenea, notabile sunt demersurile individuale ale lui Franco Moretti, profesor de literatură comparată la Stanford University, autor al unor cărți fundamentale pentru disciplina geografiei literare, și Marc Brosseau, profesor în cadrul Departamentului de geografie al Universității din Ottawa, despre ale căror lucrări vom vorbi pe larg în cele ce urmează. Mai multe colocvii abordând tematici precum reprezentarea spațiului în operele literare, relația dintre producția literară și spațiul geografic, peisajul literar s-au ținut în ultimele două decenii, conducând la apariția unor volume colective care oferă o imagine relevantă a direcțiilor în care se îndreaptă studiile de geografie literară, în diferitele lor accepțiuni. Pentru a numi numai câteva dintre acestea: *Le Paysage, état des lieux* (Actes du colloque de Cerisy, 30 juin–7 juillet 1999), coord. F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons, Ousia, Bruxelles, 2001; *Littérature et espaces* (Actes du XXX[e] Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLGC – Limoges, 20–22 septembre 2001, PULIM, Limoges, 2003), coord. Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal; *Paysages européens et mondialisation,* Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet (coord.), Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2012 și *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire*, Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet (coord.), Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire,* www.geographielitteraire.hypotheses.org, septembrie 2012.

O primă ocurență a termenului de geografie literară s-ar regăsi la începutul secolului XX, în P. de Beaurepaire-Fromont, *Esquisse d'une géographie littéraire de la France*, o anexă la J. Charles-Brun, *Les Littératures provinciales*, Paris, Bloud et Cie, 1907[1]. Pe de altă

1. În Michel Collot, „Pour une géographie littéraire", art. cit. Observația o regăsim însă și în M. Chevalier (coord.), *La littérature dans tous ses espaces*, CNRS Editions, Paris, 1993, p. 7.

parte autorul, în Franța, al unui prim demers de geografie literară (1946), purtând titlul de *Géographie littéraire*, este André Ferré (autor deopotrivă al lucrării *Géographie de Marcel Proust*, apărută în 1939, în care se încearcă o identificare a locurilor din *À la recherche du temps perdu* cu destinații-cheie din biografia scriitorului), în care sunt puse bazele metodei geografiei literare, și în care, așa cum observă Collot, Ferré atrage atenția asupra legăturii inevitabile dintre istoria literară și componenta geografică[1]. Am menționa aici, de asemenea, un articol al lui André Ferré apărut în 1954[2], care vine în continuarea teoriilor cuprinse în cele două cărți menționate mai sus, în scopul de a elucida unele probleme de metodologie. În articol, Ferré susține că metoda geografiei literare a existat cu mult dinaintea formulării ca atare a disciplinei și expune, pe rând, motivele pentru care termenul ar putea fi considerat unul ambiguu, subliniind din nou complementaritatea dintre istoria literară și geografia literară, și ridicând, probabil pentru prima dată, problema identificării geografice sau topografice în operele literare, cauzată de informațiile vagi sau incomplete oferite de autor, precum și a locurilor imaginare, sau fictive etc., prilej pentru o încercare de tipologie a acestora.

În articolele amintite mai sus, atât Michel Collot, cât și Christine Baron pun interesul pentru geografia literară în legătură cu importanța crescândă din ultimele decenii acordată spațiului în științele sociale, vorbind despre ceea ce am putea numi o „turnantă spațială" sau „geografică", fenomen simultan apariției geopoeticii[3]. Dacă istoria a fost mereu pusă în legătură cu literatura, apropierea cu geografia s-a făcut mai rar, și în

1. În „Pour une géographie littéraire", art. cit.

2. „Le problème et les problèmes de la géographie littéraire", în *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, nr. 6, pp. 145–164; de fapt, textul reprezintă o comunicare în cadrul unui congres al Asociației, susținută cu un an mai devreme.

3. Christine Baron, „Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures", art. cit.

general în contextul unor metafore de natură spațială, că vorbim despre dimensiunea socială a textului literar (vezi analizele lui Pierre Bourdieu) sau despre noțiuni precum câmp ori spațiu literar – începând cu teoriile lui Blanchot, pentru care spațiul literar nu are nici o legătură cu lumea exterioară, și terminând cu studii de dată recentă, precum *Qu' est-ce qu'un espace littéraire?*, volum coordonat de Xavier Garnier și Pierre Zoberman (PUV, Saint-Denis, 2006), care discută noțiunea de spațiu literar într-o perspectivă comparatistă, în contextul unor fenomene sociale de dată recentă, precum globalizarea. Collot pune interesul suscitat de noua abordare și pe seama istoriei care tinde „să se spațializeze", odată cu metoda de analiză propusă de Școala Analelor, care vizează intervale lungi de timp și spații geografice largi, amintind termenul introdus de Fernand Braudel pentru a sintetiza noua metodă: *geoistorie*. Pe de altă parte, Bertrand Westphal, care impune de fapt termenul de geocritică (într-o altă înțelegere decât cea pe care i-o dă Michel Collot, precum vom vedea), observă la rândul său că percepția asupra spațiului devine mai acută ca oricând după cel de-al Doilea Război Mondial, când fenomenul de bulversare a istoriei umanității își regăsește ecoul într-o nouă lectură a timpului, care o afectează, ceva mai târziu, și pe cea a spațiului, procesul de reconstrucție a marilor orașe provocând la reflecție și la o reconsiderare a acestuia[1]. Începând cu anii '60, adaugă Westphal, și cu romanele unor autori precum Alain Robbe-Grillet, percepția asupra spațiului se complică, iar acest lucru devine evident în literatură, transformată în oglinda unei diversități de puncte de vedere asupra spațiului, acest lucru reflectându-se în diferite forme de percepere a orașului. Natura „literară a lumii", faptul că aceasta se poate „citi", existând prin prisma unor descrieri, a condus la nașterea ideii de oraș-carte

1. Bertrand Westphal, „Pour une approche géocritique des textes", http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm.

(ale cărui artere, observă Westphal, le parcurgem la fel ca pe rândurile unei cărți[1]), rezultat al unei reciprocități inevitabile: orașul devine la rândul lui carte, la fel cum cartea devine oraș. De asemenea, într-un bine documentat și aplicat studiu de geografie literară[2], Marc Brosseau vorbește și el, în analiza la romanul *Manhattan Transfer* al lui Dos Passos, despre *orașul-text*, comparând intersecțiile diferitelor linii narative cu cele ale arterelor orașului și plimbările prin textul narativ cu incursiunile în labirintul citadin. Metafora orașului-carte, ale cărui bulevarde și străzi se străbat asemenea rândurilor unei cărți, a fost de altfel dezvoltată de scriitori precum Julien Gracq, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Italo Calvino, asupra unora dintre aceștia urmând să revenim pe parcursul lucrării de față.

Remarcând ponderea tot mai mare a teoriilor despre spațiu în filozofie și pornind de la termenii de teritorializare și deteritorializare propuși de Deleuze și Guattari[3], precum și de la cel de „geofilozofie“[4] lansat de aceștia, Bertrand Westphal propune noțiunea de geocritică pentru a desemna o metodă care să presupună nu o analiză a reprezentărilor spațiului în literatură, ci o poetică al cărei obiect să fie „*interacțiunile* dintre spațiul uman și literatură“[5], constând în analiza comparată a diferitelor imagini ale unui anumit spațiu în operele mai multor scriitori, analiză ce ar avea ca scop orientarea cititorului către o pluralitate

1. Ideea nu este, de altfel, una nouă în rândurile teoreticienilor literaturii. Și pentru Roland Barthes structura spațiului urban este cea a unui discurs, cu unitățile sale semantice, iar cel care se deplasează în perimetrul orașului inițiază, asemeni cititorului, o serie de trasee, în căutarea semnificatului (*L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985).

2. *Des romans-géographes. Essai*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 154.

3. *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 635.

4. „Filozofia este o geofilozofie în aceeași măsură în care istoria este o geoistorie, din punctul de vedere al lui Braudel“; în Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 2005, p. 91.

5. În „Pour une approche géocritique des textes“, art. cit.

a percepției spațiului. Geocritica s-ar constitui astfel într-o metodă interdisciplinară, implicând deopotrivă elemente de filozofie, psihanaliză, geografie umană, antropologie, sociologie, științe politice. Conceptul e dezvoltat ulterior pe larg în *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Minuit, Paris, 2007), iar Westphal subliniază faptul că rolul geocriticii este cel al unei apropieri între lumea reală și cea ficțională, al asigurării unei *interfețe* între real și ficțional, care să permită interactivitatea acestora.

Pe de altă parte, Michel Collot preia conceptul lui Westphal și propune o redefinire a acestuia, integrându-l unui triplet de termeni pe care îi consideră complementari și care ar trebui să elucideze direcțiile de analiză ale noii discipline: *geografie a literaturii* (care s-ar ocupa de contextul spațial în care sunt produse operele), *geocritică* (ce ar studia reprezentările spațiului în textele propriu-zise) și *geopoetică* (aceasta ar presupune studiul raporturilor dintre spațiu și formele și genurile literare). Ultimul dintre acești termeni, cel de geopoetică, a fost lansat însă de poetul Michel Deguy, într-un sens[1] despre care urmează să vorbim într-unul dintre capitolele cărții de față, fiind ulterior dezvoltat de Kenneth White[2], care îl definește drept „o teorie-practică transdisciplinară aplicabilă tuturor domeniilor vieții și cercetării, care are ca scop să restabilească și să îmbogățească raportul Om–Lume“ (v. http://www.kennethwhite.org/geopoetique/, dar și site-ul Institutului internațional de geopoetică, www.geopoetique.net); un nou spațiu mental, un nou sentiment al locului[3] sunt scopurile acestei noi abordări propuse de White. Restrângând însă sfera de înțelegere a termenului strict la planul literar, Collot îl definește ca „studiu

1. *Figurations*, Gallimard, Paris, 2003, p. 233.

2. *Le Plateau de l'Albatros*: *Introduction à la Géopoétique*, Grasset, Paris, 1994.

3. V. „De la géopoétique. Exploration, expérience, écriture“, în *Lire l'Espace*, Ousia, Bruxelles, 1996, pp. 269–270.

al raporturilor dintre reprezentările spațiului și formele literare", un fel de *geopoietică*, mai degrabă, și amintește aici de ipotezele lui Franco Moretti din cartea sa fundamentală, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, în care se demonstrează legătura dintre genurile literare și cadrul spațial în care se nasc acestea. Folosind un termen al lui Reiner Hausherr, *ortsgebunden*, pe care-l definește ca o condiționare a formelor literare de locul unde iau naștere, Moretti observă că fiecare gen literar apare într-un anumit tip de spațiu, și că fiecărui spațiu îi corespunde un anumit gen literar[1] și, mai mult chiar, spațiul influențează stilul[2]: spațiul de frontieră, de pildă, remarcă Moretti, predispune la aglomerarea de metafore, pentru că el se deschide spre necunoscut, pe care autorul va încerca să-l surprindă, să-l aproximeze prin intermediul unor figuri de stil; de asemenea, printre observațiile valoroase ale acestuia se află și cele referitoare la rolul jucat de spațiu în organizarea narativă: cele două Anglii ale lui Jane Austen, de pildă, generează un câmp al forțelor narative, în vreme ce zona urbană e cea în care se desfășoară îndeobște complicațiile dureroase ale vieții, în cea rurală personajele regăsesc plăcerea izolării și a liniștii, pendularea lor între cele două tipuri de spații nerămânând fără consecințe de ordin narativ. Fără îndoială însă că meritul cărții lui Moretti nu se oprește aici, multe dintre observațiile sale referitoare la corespondențele dintre spațiul geografic și cel narativ, precum și reprezentarea vizuală a acestora, prin intermediul hărților literare, despre care vom vorbi de altfel în cele ce urmează, făcând din demersul lui Moretti unul dintre cele mai consistente și utile de acest tip. Concepută ca un diptic, cartea se ocupă, în prima parte, de diferite reprezentări ale spațiului

1. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, ed. cit., p. 35.

2. *Id.*, p. 43.

în romanele secolului al XIX-lea, iar în cea de-a doua de diverse diagrame și grafice menite să arate modul în care aceleași romane sunt distribuite și circulă zonal, în diferite părți ale Europei.

Moretti încearcă, de altfel, să demonstreze relevanța diferitelor tipuri de statistici, în cartea sa *Maps, Graphs and Trees*[1], propunând spre analiză o serie de reprezentări vizuale, constând în grafice care ilustrează evoluția romanului între secolele al XVIII-lea și XX, hărți literare care arată în ce măsură organizarea narativă depinde de spațiul unde se petrece acțiunea, diagrame care urmăresc relațiile create între personaje etc. Deși există diverși contestatari ai lui Moretti, care vorbesc despre o inadecvare a metodelor în cele două părți ale *Atlasului* (prima, o abordare tributară criticii literare, cea de-a doua, un studiu de sociologie literară, cum observă Collot[2]), analizele lui Moretti rămân printre cele mai convingătoare demersuri de geografie literară de până acum, pentru că autorul reușește să demonstreze utilitatea unei astfel de metode, precum vom vedea în repetate rânduri pe parcursul lucrării de față. De altfel, Moretti însuși remarcă diferența de metodă dintre cele două părți ale dipticului pe care se structurează cartea, dar el își justifică alegerea invocând două argumente: în primul rând, faptul că cele două tipuri de spațiu se suprapun uneori, iar rezultatul acestor suprapuneri e unul demn de atenție, în al doilea, pentru că în ambele părți avem de fapt de-a face cu o metodă de cercetare comună, bazată pe folosirea sistematică a hărților literare[3].

Pe urmele lui Franco Moretti, în încercarea de a alcătui un atlas al romanului european, Institutul de Cartografie din

---

1. Franco Moretti, *Maps, Graphs and Trees: Abstract Models For A Literary History*, Verso, London/New York, 2007.

2. Michel Collot, „Pour une géographie littéraire“, art. cit.

3. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, ed. cit., p. 3.

Zürich a lansat în urmă cu câțiva ani[1] un proiect menit să îmbine mijloacele tehnologiei moderne cu elemente de istorie, geografie și literatură, în scopul obținerii unor hărți interactive care să transpună cartografic locuri din Europa prezente în diferite opere literare. Premisa de la care s-a plecat în cercetare a fost că, în absența unei teorii solide și a unui instrumentar metodologic adecvat, este imposibil de precizat în ce măsură un astfel de demers poate deveni util, propunând drept una dintre soluții recursul la cartografie și la un nou limbaj al semnelor care să ajute la citirea diverselor tipuri de hărți (de bază, unicat, statistice, alternative etc). Alcătuirea, de către o echipă de cercetare interdisciplinară, a unui prototip pentru un atlas literar interactiv al Europei ar pune la dispoziție noi instrumente de interpretare a textului literar, răspunzând totodată unor întrebări legate de centrele de conurbație a literaturii, de existența unor zone geografice complet neliterarizate, oferind totodată indicii despre bogăția multiculturală a regiunilor-model alese pentru analiză. Cercetările grupului coordonat de Barbara Piatti s-au concretizat într-o serie de hărți ce pot fi accesate la adresele indicate mai sus, dar și în câteva studii de caz privitoare la trei tipuri de zone: o regiune muntoasă (Lacul Lucerna/Gotthard), o zonă de frontieră (Schleswig-Holstein) și o metropolă (Praga). Punând bazele Atlasului literar al Europei în cartea sa *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien mit Blick auf Vierwaldstättersee und Gotthard* (2008, Wallstein, Goettingen), Barbara Piatti a propus drept instrumente de analiză un set de cinci componente ale

1. Prezentarea noastră, precum și diferitele referiri la proiect făcute pe parcursul lucrării se bazează pe Documentația fazei 2008–2009 a proiectului, material nepublicat, pus la dispoziție de Barbara Piatti. Părți din acest material se pot consulta la următoarele adrese: http://www.literaturatlas.eu/ și https://www.rdb.ethz.ch/projects/project.php?proj_id=17484&z_detailed=1&z_popular=1&z_keywords=1, accesate ultima dată la 29.12.2012.

spațiului literar, în funcție de care poate fi descrisă dimensiunea spațială a unei opere: scena (unde se petrece acțiunea), spațiul proiectat (spațiu imaginat, visat de personaje), zona de acțiune (presupune fuziunea mai multor scene), indicatorul (loc doar amintit, fără semnificație pentru poveste sau personaje), traseul (sau ruta de-a lungul căreia se mișcă personajele și care asigură relația dintre diferitele scene și zone de acțiune). Printre studiile de caz realizate de membrii grupului de cercetare de la Zürich se regăsește regiunea Vierwaldstättersee/Gotthard (printre scriitorii care și-au plasat acțiunea romanelor în această zonă se află Goethe, Schiller, Hölderlin, von Arnim, Daudet, Dumas, Tolstoi, Mark Twain, Somerset Maugham etc.): pe harta rezultată s-au consemnat scenele celor 150 de romane a căror acțiune este localizată în regiune, cu ambiguitățile inevitabile, precum abaterile de la topografia și toponimia reală sau referirile imprecise, vagi la spații reale sau chiar fictive. Alte studii de caz au în centru orașul Praga (autor Milan Tvrdík) sau Frisia de Nord (autor Heinrich Detering). Primit cu scepticism de unii cercetători, încă adepți ai metodelor de analiză „tradiționale", cu entuziasm de alții, care văd în interdisciplinaritate o cale de a accede la noi semnificații ale textului literar și în configurarea hărților interactive un util instrument de cercetare, demersul grupului de la Zürich rămâne un proiect inedit, unul dintre cele mai ambițioase de acest tip.

Depășind granițele Europei, interesul suscitat de diferitele relații ce se pot stabili între disciplina literaturii și cea a geografiei se reflectă, în cadrul unui grup de cercetare canadian (printre membrii acestuia se află Marc Brosseau, Jean Morisset, Eric Waddell, Rachel Bouvet), în redactarea unei publicații intitulate *Le Magellan* (a Universității Laval din Quebec), dar și într-o serie de așa-numite *geo-cafenele*[1]*;* în 2011 a apărut, coordonat de Audrey Camus și Rachel Bouvet, volumul colectiv

1. Despre aceste inedite manifestări sau exerciții de geografie literară se pot găsi informații la următoarea adresă: http://www.cafe-geo.net/.

Topographies romanesques[1], cuprinzând o serie de studii consacrate spațiului romanesc și relației acestuia cu cel geografic. Printre obiectele de interes ale grupului canadian se află și literatura de călătorie: Marc Brosseau, de pildă, cercetează imaginea lumii arabe în literatura de călătorie. Un interes crescut pentru literatura scriitorilor-călători există de altfel și în Franța, unde prestigioasa publicație *Le Magazine littéraire* a dedicat subiectului mai multe dosare tematice[2].

Îndreptate fie spre studiul spațiului literar, în relație cu cel geografic, fie spre studiul peisajului, noile tendințe de analiză consemnate mai sus au ca scop o lărgire a sferei conceptuale care să permită încadrarea textului literar într-un context de o altă natură decât cea istorică, demonstrând că factorul spațial poate constitui un element la fel de important în înțelegerea acestuia ca și cel temporal.

În spațiul academic românesc, criticul Cornel Ungureanu este cel care a propus o abordare consecventă a literaturii în funcție de specificul regional, impunând termenul de geografie literară[3]. Sensul în care criticul înțelege conceptul descrie o anumită identitate regională a literaturii, cumva în siajul uneia din cele două mari ramuri pe care le presupune, în viziunea celor doi cercetători amintiți în debutul capitolului de față, geografia literară: „să citim cu folos așezarea spațială a temelor, obsesiilor, proiectelor“[4]. Este vorba despre *înscrierea literaturii*

1. Audrey Camus, Rachel Bouvet (coord.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2011.

2. V. „Les écrivains voyageurs, de l'aventure à la quête de soi“ (în *Le Magazine littéraire*, nr. 432, iunie 2004), „Éloge du voyage“ (în *Le Magazine littéraire*, nr. 521, iulie 2012).

3. V. *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2002.

4. *Geografia literaturii române, azi*, vol. I, *Muntenia*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 5.

în spațiu, nu neapărat în sensul distribuției operelor literare într-o zonă geografică sau alta, ca la Moretti, ci în funcție de specificul literar al regiunilor (oarecum în linia „regionalismului literar" al lui Pompiliu Constantinescu, dar despărțindu-se de acesta în punctul în care metoda sa propune o deschidere către alte culturi și o observare a modului în care se conservă ceea ce criticul numește „spațiul matricial" al scriitorului român, în contextul unor fenomene socio-politice precum globalizarea). Interesul criticului merge, deci, într-un dublu sens: pe de o parte, acesta propune o serie de volume[1] care au ca scop reconstituirea unei geografii a literaturii române, pe de alta, se arată interesat de o abordare contextualizată a operelor literare românești, vehiculând concepte precum Mitteleuropa periferiilor, care dă și titlul unei cărți[2], și analizând relațiile ce se stabilesc între „Centru" și „margini", făcând recurs la o informație bogată, preluată din domenii diferite.

Multe dintre analizele criticului, legate de anumite concepte-cheie dezvoltate în cărțile sale, dar și de observațiile ce privesc opera lui Mircea Eliade[3], s-au dovedit utile demersului nostru.

I.2. Despre utilitatea hărților literare

Avantajul hărților literare, punctau în „Argumentul" proiectului lor cercetătorii grupului din Zürich, este că, fiind compuse din elemente grafice, pot descrie un peisaj real, dar și

1. *Geografia literaturii române, azi*, vol. I, *Muntenia*, ed. cit.; *Geografia literaturii române, azi*, vol. IV, *Banatul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

2. *Mitteleuropa periferiilor*, Editura Polirom, Iași, 2002.

3. Printre acestea, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Cartea Românească, București, 2010.

fenomene abstracte. Posibilitatea de a *interpreta* diferite date ale realității, de a le exprima, prin intermediul unui cod de semne sau simboluri, sustrăgându-le unui sistem de referință pentru a le încadra în altul, aduce avantajul redării acestor date în conformitate cu un sistem simbolic a cărui decodare impune totodată un exercițiu al imaginației. Cum locurile sunt mai mult decât suma componentelor lor fizice, și capătă de obicei semnificații mai greu cuantificabile (Wunenburger vorbește despre un *atlas interior* al geografului, despre relevanța percepției și a elementului subiectiv în alcătuirea hărților, predeterminate de o anumită imagine a lumii pe care geograful o poartă deja în sine înainte de a reproduce științific niște date ale realității), pe care literatura reușește să le surprindă cel mai bine[1], hărțile literare reușesc să vorbească deopotrivă despre identitatea unui loc, dar și despre relevanța alegerii acestuia ca spațiu de desfășurare a acțiunii unei opere literare.

În același sens, despre activitatea de interpretare a unei hărți și ce presupune aceasta făceau câteva afirmații notabile doi geografi, încă din anii '70[2]; din punctul lor de vedere, faptul că o hartă nu poate reproduce de fapt realitatea, în varietatea și complexitatea sa infinită, are ca rezultat provocarea imaginației (mai ales acolo unde e vorba despre hărțile unor ținuturi imaginare sau semi-imaginare); „cum reproducerea unui spațiu geografic este imposibilă", atrag atenția cei doi geografi, „harta este, de fapt, o metaforă"– cu atât mai mult cu cât cel care o concepe cere cititorului să o interpreteze, în funcție de o serie de convenții, de semne, de simboluri, deci face, de fapt, apel la imaginația lui, iar interpretarea hărții, în funcție de sistemul

1. William E. Mallory, Paul Simpson-Housley (coord.), *Geography and Literature. A Meeting of the Disciplines*, Syracuse University Press, Syracuse, 1987, p. XI.

2. Philip C. Muehrcke, Juliana O. Muehrcke , „Maps in Literature", în *Geographical Review*, vol. 64, nr. 3, iulie 1974, pp. 317–338.

referențial al celui ce o dezleagă, va fi într-o cheie sau alta, mai degrabă restrictivă sau, dimpotrivă, îmbogățită de imaginația acestuia. Menite să stimuleze imaginația și totodată să trezească emoția, dar facilitând totodată înțelegerea, hărțile propun deci un sistem semiotic de convenții care interrelaționează în scopul unei explicitări, scopul lor fiind acela de a permite scriitorului să exprime ceea ce limitările comunicării scrise (continuumul timp–spațiu pe care aceasta îl presupune) nu i-au permis.

Pe de altă parte, Franco Moretti recomandă folosirea sistematică a hărților, ca instrumente analitice, acestea având rolul „de a scoate la lumină relații care altfel ar rămâne ascunse“[1]; hărțile, adaugă Moretti, „aduc la lumină logica internă a narațiunii: domeniul semiotic în jurul căruia se coagulează și se auto-organizează subiectul“[2]. Mai mult, reprezentarea vizuală a spațiului oferă date importante, de ordin sociologic și istoric, favorizând totodată și o nouă înțelegere a textului, plecând de la datele topografice. Moretti își ilustrează ipotezele recurgând la câteva hărți care reproduc situațiile narative din *Comedia umană* a lui Balzac sau *Educația sentimentală* a lui Flaubert, demonstrând cum reprezentarea vizuală a spațiului narativ poate oferi noi indicii de interpretare a textului (pe un plan de secol XIX al Parisului acesta arată care este distribuția sferelor sociale, pe urmele lui Pierre Bourdieu, dar și cum dinamica narativă este condiționată de ceea ce Barbara Piatti numea componente ale spațiului literar). O astfel de hartă a Parisului dezvăluie, așa cum vom vedea într-un capitol viitor, cum tensiunea dramatică se creează la interferența diferitelor trasee și zone de acțiune ale personajelor, cum structura narativă depinde în mod direct de organizarea spațială, dar și cum spațiul condiționează de fapt apariția unui anumit tip de narațiune.

---

1. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, ed. cit., p. 3.
2. *Idem*, p. 5.

Fără îndoială, abuzul de astfel de instrumente sau reducerea interpretării la o astfel de perspectivă ar priva textul de o serie de semnificații, dar utilizarea moderată a acestora ar putea aduce indicii legate atât de contextul apariției unei opere literare, cât și de dinamica sa interioară, la fel ca datele de istorie literară. Grupul de cercetare din Zürich detectează, în inițiativele de până acum, o dublă modalitate de elaborare a hărților, cu utilitate diferită: hărți ilustrative (care ajută la înțelegerea intrigii unui text sau la reprezentarea ipotezelor științifice ale autorului) și hărți analitice (care servesc drept instrumente de interpretare; astfel de hărți trebuie, cum observă Franco Moretti, să arate, să reveleze mai mult decât ceea ce ar putea fi spus în absența lor). Cei mai reprezentativi autori ai unor astfel de hărți literare au fost, începând cu sfârșitul anilor '90, J. Hillis Miller (1995; cartea acestuia, *Topographies*[1], propune o abordare deconstructivistă a unor opere literare în proză sau în versuri, dar și a unor discursuri filozofice sau critice, demonstrând importanța pasajelor descriptive, referitoare la locuri, în economia narativă), Malcolm Bradbury (1996) și Franco Moretti (1997). Atlasul lui Bradbury[2] – utilizat, de asemenea, drept model în elaborarea hărților interactive de grupul de la Zürich, care consideră însă că excesul de informație afectează acuratețea hărților acestuia – are un caracter exhaustiv, întinzându-se, în timp, din Evul Mediu în contemporaneitate, iar în spațiu, din Europa până în America, cuprinzând o serie de reprezentări vizuale care amestecă dimensiunea biografică cu cea ficțională, dar și pe cea geografică cu cea fictivă, ilustrând, în cadrul unui aceluiași discurs, cum se articulează lumile lui Dante sau Yoknapatawpha lui Faulkner, dar și care este distribuția zonală a romanelor despre Primul Război Mondial sau

1. J. Hillis Miller, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford, 1995.

2. Malcolm Bradbury (ed.), *The Atlas of Literature*, Greenwich Editions, London, 2001.

cum apar în operele scriitorilor orașele lor natale (Dublinul lui Joyce sau Praga lui Kafka, de pildă). Pe parcursul acestui proces de identificare a spațiului ficțional cu cel geografic, în încercarea de a oferi o imagine cât mai completă a locurilor memorabile din literatură, urmărind totodată elemente legate de biografia autorilor, Bradbury oferă de fapt mai multe tipuri de atlasuri într-unul singur, fără a reuși să convingă însă până la capăt că hărțile sale ar avea altă utilitate decât aceea că oferă diverse informații, pe care le și vizualizează, legate de diferiți autori și zonele geografice în care aceștia s-au născut, despre care au scris sau prin care au călătorit.

De remarcat ar fi însă că, dacă filologii se arată mai degrabă interesați de configurarea hărților literare, geografii, la rândul lor, se opresc mai mult asupra analizei textului literar cu ajutorul elementelor de critică și teorie literară, fără a se folosi de instrumentele specifice disciplinei lor (Michel Collot observă, la rândul său, convergența celor două discipline, ca și faptul că geografii par să găsească în ultima vreme în literatură „cel mai bun mijloc de expresie al relației concrete, afective și simbolice care unește omul și locurile", în vreme ce literații devin tot mai atenți la spațiul geografic, cel în care se desfășoară acțiunea[1]). Marc Brosseau (geograf convertit la studiul literaturii) consideră că, dacă cercetătorii în științe umaniste (și mai cu seamă istoricii) au folosit mereu literatura de călătorie drept sursă informațională, aceasta ar putea servi la fel de bine drept câmp de cercetare pentru geografie[2]. Demonstrația o face într-un capitol al cărții sale[3], asupra căruia vom reveni, unde reconstituie un portret amănunțit al New Yorkului lui Dos Passos,

1. Michel Collot, „Pour une géographie littéraire", art. cit.

2. V. Marc Brosseau, *Des romans-géographes: essai*, ed. cit., cap. „Géographie et littérature", pp. 25–49.

3. *Id.*, cap. „Des lieux du texte aux lieux comme textes", pp. 129–153.

din *Manhattan Transfer*, urmărind cu meticulozitate cum articulațiile textului se suprapun, de fapt, pe o schemă a spațiului, iar viața orașului devine viața textului și invers, fără a oferi însă argumentației sale și un suport vizual (care i-ar fi făcut discursul mult mai lesne de urmărit). Harta newyorkeză se conturează însă cu precizie, în interiorul textului, oferind o imagine fidelă a orașului *epileptic*, în termenii lui Brosseau, scindat, fragmentat de ritmurile unei modernități care îl acaparează treptat, estompându-i contururile familiare.

„Harta geografică, deși statică, include ideea de narațiune, e concepută în funcție de un itinerar, este o Odisee", spune Italo Calvino într-unul dintre textele sale[1], iar parcurgerea acestui traseu până la capătul său e însoțită de o senzație de satisfacție. Sentimentul unui triumf, al unei mici victorii, provine din conștiința parcurgerii labirintului și izbânzii în fața capcanelor sale, dar și în confruntarea cu sine. Hărțile literare ar putea constitui o ilustrare a Odiseei pe care o propune textul literar, cartografierea spațiului narativ revelând uneori, precum vom vedea în capitolele următoare, aspecte surprinzătoare privitoare la semnificațiile acestuia.

I.3. Peisajul: „imaginea lumii" și nostalgia depărtărilor

În discuțiile dintre teoreticienii și istoricii peisajului, ce au luat o amploare considerabilă în ultimele două decenii, s-au vehiculat, deopotrivă, o așa-numită moarte a peisajului, dar și o renaștere a acestuia, cu diversele înțelegeri ale termenului[2].

---

1. „Le voyageur dans la carte", în *Collection de sable*, Seuil, Paris, 1986, p. 33.

2. Vezi F. Dagognet (coord.), *Mort du paysage*? *Philosophie et esthétique du paysage*, Actes du Colloque de Lyon, Champ Vallon, Seyssel, 1993, dar

Discuțiile se desfășoară preponderent în jurul unor noi noțiuni, precum peisaj urban, al impactului modernității asupra acestuia[1], dar propun totodată noi definiții ale peisajului, făcând recurs la fenomenologie și la teoriile percepției, în încercarea de a demonstra factorul subiectiv ce condiționează existența acestuia. Fără a ne propune o contabilizare a teoriilor actuale ale peisajului sau o reevaluare a diferitelor valențe ale termenului, care ar putea constitui tema unei alte cercetări, ne vom opri la câteva definiții utile demersului de față, și, implicit, la câteva elemente care condiționează apariția acestuia, precum subiectul perceptor, orizontul, perspectiva etc.

Într-un prim sens, peisajul nu este ținutul, ci *imaginea* unui ținut, elaborată din punctul de vedere al unui subiect observator, fie el artist sau simplu privitor, amintește Michel Collot, pe urmele lui J.P. Richard[2], care afirmă că peisajul nu presupune locurile prin care a călătorit un scriitor, și pe care le-a descris în operele sale, ci o anumită *imagine a lumii*, conformă cu stilul și

---

și F. Dagognet, F. Guéry, O. Marcel, „La mort et resurrection du paysage", în *La théorie du paysage en France, 1974–1994*, coord. Alain Roger, Champ Vallon, Seyssel, 1995. Dispariția peisajului s-a vehiculat în contextul urbanizării tot mai accentuate, al dezvoltării orașelor care tind să acapareze treptat spațiul rural: „Am reînceput să ne preocupăm de peisaj când dezvoltarea haotică a orașelor și invazia tehnologiilor uneori agresive au părut să amenințe nu doar echilibrul natural al mediului, ci și posibilitatea de a fi perceput ca peisaj", afirmă Michel Collot într-un interviu („Peisajul este un ținut care călătorește prin imagini", în *Observator cultural*, nr. 620, aprilie, 2012). V. și *Paysages européens et mondialisation*, Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet (coord.), Champ Vallon, Seyssel, 2012 și *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire*, Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet (coord.), Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire,* www.geographielitteraire.hypotheses.org, septembrie 2012.

1. V. Aline Bergé, Michel Collot (coord.), *Paysages et modernité(s)*, Ousia, Bruxelles, 2007.

2. Michel Collot, „Pour une géographie littéraire", art. cit.

cu sensibilitatea sa. Astfel, este vorba despre o imagine complexă, compozită, care împrumută unele dintre trăsăturile locurilor vizitate de un scriitor, dar reelaborate, prin intermediul culturii, imaginației și scriiturii. Deși afirmația se referă mai degrabă la literatura de călătorie, ea surprinde un adevăr general, referitor la diferența dintre peisajul ca atare, „real", și reprezentarea lui (în literatură, pictură etc.), mediată, cum vom arăta, de mecanismele percepției și condiționată de o serie de factori culturali[1]. Prin urmare, nu putem vorbi despre peisaj altfel decât în legătură cu subiectul care îl percepe[2]: peisajul este o imagine percepută de

1. Pentru J.-M. Besse, de pildă, peisajul nu există decât în relație cu un subiect individual sau colectiv, care îl face să existe ca dimensiune a aproprierii culturale a lumii; totodată, cum în adâncul percepției se află un act de interpretare, peisajul nu poate fi decât unul *interior*, rezultat al unei judecăți: în *Le Goût du monde. Exercices du paysage*, Actes Sud (Arles)/ENSP (Versailles), 2009, p. 17. De asemenea, pentru Alain Corbin „peisajul este o lectură, indisociabilă de persoana care îl contemplă" (*L'homme dans le paysage*, Les éditions Textuel, Paris, 2001, p. 11).

2. „Nu putem vorbi despre peisaj decât pornind de la percepția sa. De fapt, spre deosebire de alte identități spațiale, construite prin intermediul unui sistem simbolic, științific (harta) sau socio-cultural (teritoriul), peisajul se definește în primul rând drept spațiu perceput", v. Michel Collot, „Points de vue sur la perception des paysages", în Alain Roger (coord.), *La théorie du paysage en France*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, p. 210. În cartea sa, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud (Arles) /ENSP (Versailles), 2011, în care propune o abordare fenomenologică a noțiunii de peisaj, M. Collot reia definiția acestuia ca spațiu perceput, ce implică un punct de vedere, menționând trei componente ale acestuia: locul, privirea și imaginea (p. 17). Tot ca pe o primă condiție a existenței peisajului vede și J.-M. Besse percepția: peisajul nu poate exista în sine, este, în primul rând, rezultatul unui punct de vedere, al unui mod de a gândi și a percepe, o dimensiune a vieții mentale a ființei umane, o grilă mentală pe care omul o așază între sine și lume, producând astfel peisajul (în J.-M. Besse, *Le Goût du monde. Exercices du paysage,* ed. cit., pp. 16–17).

un privitor, tot ceea ce încape în orizontul privirii lui, ceea ce numim panoramă, *priveliște*, dar și o succesiune de tablouri, pe care spiritul le reconstruiește pornind de la un anumit număr de cunoștințe[1]. Presupunând, în primul rând, o activitate de percepție, peisajul înseamnă întâlnirea, în fapt, a două realități diferite: una fizică, obiectivă, tridimensională, și o imagine (sau mai multe) senzorială, ce corespunde viziunii personale despre lume, cu alte cuvinte filtrată de imaginarul propriu; între cele două – subiectivitatea totală și obiectivitatea absolută – ne aflăm în căutarea peisajului trăit, perceput: vorbim, astfel, despre realitatea unei imagini și imaginea unei realități[2].

În ceea ce privește relația cu spațiul, peisajul descrie un decupaj, o restrângere a lumii vizibile la câmpul vizual al privitorului[3], al cărei efect inevitabil îl constituie neliniștea, angoasa provocată de raportarea permanentă la o realitate mult mai vastă decât cea percepută propriu-zis, cea care încape între limitele privirii: autonomizarea violentă a acestui eșantion vizual, cu limite autotrasate, va face ca el să rămână bântuit de prezența obscură a contextului infinit[4]; această parte invizibilă a peisajului

1. Charles Avocat, „Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages", în Charles Avocat (ed.), *Lire le paysage, lire les paysages*: *acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1984, p. 12.

2. *Lire le paysage, lire les paysages*: *acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, ed. cit., p. 14.

3. J.-M. Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud (Arles) /ENSP (Versailles), 2000, pp. 10–11.

4. Georg Simmel, „Philosophie du paysage", în *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Marseille/Paris, 1988, p. 231. În această „bântuire a finitului de către infinit" putem vedea acea amenințare blândă a determinatului de către indeterminat despre care vorbește Lyotard (*cf.* Jean-François Lyotard, „Scapeland", în *Inumanul*, trad. de Ciprian Mihali, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, pp. 171−179).

arată că el circumscrie o lume, o delimitează, lăsând ca în marginile sale să se ghicească existența unei vieți tumultuoase.

În eseul său revoluționar despre peisaj[1], François Lyotard introduce termenul de *dépaysement* (dezrădăcinare), în aparență o precondiție a peisajului, de fapt, o consecință a sa: acesta există, după filozoful francez, atunci când are loc o dislocare a percepției, un proces de înstrăinare, de defamiliarizare, dar nu aceasta este cea care îl condiționează, ci peisajul este cel care o declanșează. Deșerturile, munții, câmpiile, ruinele, cerul au un statut privilegiat în peisagistică, ca și cum ar fi prin definiție fără destin, spune Lyotard, pentru că peisajele sunt opusul locurilor, sunt non-locuri, spații ale indeterminării, iar contemplarea lor presupune o înstrăinare, o modificare a modului obișnuit de percepție (pe urmele lui Kant, Lyotard asociază percepția peisajului cu cea provocată de *vesania*, condiționată de o îndepărtare de la *sensorium communi*). Cu alte cuvinte, o alterare a percepției, o transformare a acesteia care implică abandonare a sinelui, dar și o „tăcere interioară", căci limita peisajului, orizontul, depărtarea, conține o promisiune, dar și o invitație la a o explora, în „toate detaliile, pliurile lumii vizibile, într-un fel de călătorie fără sfârșit"[2]. Tot unei călătorii asociază peisajul și Michel Collot, care oferă, într-un interviu[3], una dintre cele mai sugestive definiții ale acestuia: „Locul este sedentar, peisajul este nomad: este un ținut care călătorește prin imagini". Neexistând decât acolo unde se află și un subiect perceptor, și caracterizându-se printr-o dimensiune inefabilă, amăgind privirea și atrăgând-o tot mai departe, către o zonă care scapă limitelor acesteia, peisajul implică emoția, participarea afectivă, nostalgia, iar uneori angoasa, spaima nelămurită, precum vom

1. „Scapeland", ed. cit.

2. „Toate punctele spațiului, marginile, centrele, depărtările și apropierile marchează această instanță a infinitului în finit care lucrează în inima peisajului", în J.-M. Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie,* ed. cit., p. 12.

3. „Peisajul este un ținut care călătorește prin imagini", art. cit.

vedea în capitolele din partea a doua a cărții. Peisajul dă naștere unui sentiment al necuprinsului, al nemărginirii sau al depărtărilor ce se multiplică la infinit, care îi face pe romantici niște „însetați de absolut“ (depărtarea, amintește Andrei Pleșu, este, pentru romantici, un chip al infinitului, și include o promisiune a armoniei perfecte pe care o caută cu obstinație), pentru ei contemplarea naturii însemnând deopotrivă „bucurie vie“ și „spaimă sacră“[1]. Alertând simțurile și inoculând un sentiment de neliniște, exercițiul contemplării unui peisaj deschide, de fapt, ființei o cale de ieșire din sine, posibilitatea unei reverii, în sensul lui Schiller sau Rousseau, care să presupună deopotrivă abandonul de sine, dar și meditația, reflecția: pentru Rousseau, meditația în sânul naturii înseamnă nu doar beatitudine a simțurilor („farmec al privirii“ și „stupoare a imaginației“), ci și o amplă chestionare a conștiinței[2]. După J. Ritter, sentimentul estetic al peisajului, propriu modernității, este o consecință a unui „divorț“ (*Entzweiung*), a separării dintre om și natură, subiectivitate și obiectivitate, viitor și trecut etc., ce semnalează despărțirea de concepția lui Aristotel și a vechilor greci despre natură ca totalitate[3]: de aceea, esența peisajului nu poate fi înțeleasă negând unul dintre termeni, ci numai prin prisma acestei rupturi. Evocând momentul considerat de mulți teoreticieni[4] drept cel al nașterii unei conștiințe a peisajului,

---

1. Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage (Neuf lettres sur la peinture de paysage)*, Klincksieck, Paris, 1988, p. 59.

2. „Dulcea neliniște“ e cea care însoțește reveriile solitarului, căruia contemplația în natură îi trezește întrebări legate de „finalitatea celor văzute“ și de „cauza celor simțite“ (*Troisième Promenade*, în Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Le Livre de Poche, 1983, pp. 42–43).

3. J. Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1997, p. 37.

4. După J.-M. Besse, scrisoarea lui Petrarca descrie, în termeni alegorici, dificultățile ascensiunii (mai degrabă una spirituală), vorbind, de fapt, despre propria acedie (în *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie,* ed. cit., p. 12).

ascensiunea lui Petrarca pe muntele Ventoux, din 1335, relatată în celebra scrisoare adresată lui Dionigi de Borgo San Sepolcro, Ritter comentează conflictul interior pe care această experiență i-l declanșează poetului florentin, care conștientizează incompatibilitatea dintre învățăturile părintelui său spiritual Augustin și sentimentul de beatitudine și „uitarea de sine" experimentate în timpul ascensiunii. Abandonarea de sine în această stare de contemplație estetică, recursul la un așa-numit „sentimentalism proiectiv" ar trebui înlocuite de o căutare a unei legături cu mitul, afirmă Rilke, amintind că pe vechile vase grecești oamenii, florile, animalele formau un Tot, expresie a armoniei universale pe care ar trebui să încercăm să o recuperăm[1], pentru că mitul este cel care reușește să capteze și să transmită *misterul*, *inexplicabilul*, *invizibilul*[2]. În acest sens, peisajul nu mai este un decupaj, o parte distinctă, ci una integrantă a ordinii lumii – Kosmos[3], ce poate fi descris prin intermediul unei serii de senzații capabile să reveleze acel *spirit al locului*, *genius loci*[4], care la Eliade, cum observă Raffaele Milani, este semnul sacralității: locurile sacre primitive, unde se aflau oracole sau sălășluiau profeți, constituiau un microcosmos, alcătuit din pietre, arbori, apă etc., și nu erau alese, ci descoperite de om, alcătuind, în timp, un sistem de puncte geografice semnificative. În încercarea de a defini peisajul, legătura cu vârsta mitică a lumii, recursul la un timp și spațiu matriciale, reconstituirea unei geografii simbolice ar coincide cu aspirația artei de a descoperi dimensiunea intimă a lucrurilor, latura lor cea mai ascunsă[5]. Milani oferă, de altfel, una

1. R.M. Rilke, „Sur le paysage", în *Œuvres*, I, Seuil, Paris, 1966.

2. Raffaele Milani, *Esthétiques du paysage*. *Art et contemplation*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 19.

3. J. Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, ed. cit., p. 47.

4. *Esthétiques du paysage*. *Art et contemplation,* ed. cit., pp. 146–148.

5. *Idem*, p. 20.

dintre cele mai complexe definiții ale peisajului, remarcând tendința actuală tot mai pregnantă de a se discuta despre *arta peisajului*, lucru care dovedește, consideră esteticianul italian, că peisajul e îndeobște perceput în relație cu privirea, cu *teatralitatea* naturii, acesta angajând totodată un ansamblu de aspecte ce reliefează relația dintre om, natură, istorie și mit.

Obiect al contemplației, capcană sau refugiu spiritual, teritoriu incert, punct de frontieră ce desparte cunoscutul de necunoscut, limită ce provoacă imaginația sau ascunde promisiunea transcendenței, peisajul are drept condiție a propriei existențe inefabilul, volatilul, inexprimabilul. Așa cum am arătat, semnalarea elementului inefabil, ce *scapă* oricăror determinări și incită privirea la a sonda depărtările, hipnotizând-o și provocând-o la nesfârșit, e parte a oricărei definiții fenomenologice a peisajului, care așază în general percepția și subiectivitatea în prim-plan. Practic, fără această dimensiune inefabilă, peisajul nu poate exista, la fel cum, din punct de vedere pictural, el nu poate exista în absența perspectivei.

Sarcina scriitorului, de a surprinde prin mijloacele specifice artei sale inefabilul unui peisaj, nu este însă mult diferită de cea a geografului, care, după Wunenburger, „în loc să trăiască poetic transcendența sau misterul lui dincolo, aspiră să ia în stăpânire spațiul, smulgându-l necunoscutului, străinătății, incomensurabilității“[1], într-o reprezentare realizată însă cu mijloacele pragmatice, matematice ale cartografiei[2]. Astfel,

1. V. „Imagination géographique et psycho-géographie“, în J.-J. Wunenburger , J. Poirier (coord.), *Lire l'espace*, Ousia, Bruxelles, 1996, p. 401.

2. Plăcerea acesteia, punctează Wunenburger, pentru că presupune a restrânge lumea și a o reprezenta la o altă scară, aplatizând-o, reducând-o la planul orizontal, ar echivala cu o posesiune magică a pământului, reflex al unui soi de voyeurism primar, dar și al unui impuls primar, al unei nevoi de protecție maternă, pe care o astfel de intimitate cognitivă o oferă („Imagination géographique et psycho-géographie“, *op. cit.*, p. 401).

peisajul unui autor „este poate și autorul însuși, în măsura în care ni se oferă complet, ca subiect și obiect al propriei sale scrieri"[1].

I.4. De ce Bucureștiul lui Mircea Eliade

S-a vorbit în multe rânduri despre mitologia bucureșteană instituită de proza lui Mircea Eliade, care oferă probabil cea mai completă imagine a orașului din literatura română, în dubla sa dimensiune: capitală străbătută de semnele modernității, a vitezei și reclamelor strălucitoare (precum, îndeobște, în romanele generaționiste) și oraș aproape patriarhal, cu reminiscențe din La Belle Epoque, al mahalalelor și *semnelor* călăuzitoare care alcătuiesc, prin labirintul urban, un traseu misterios. Bucureștiul joacă, în literatura lui Mircea Eliade, un rol central, devenind aproape un personaj, atât în romanele realiste, cât și în proza fantastică. Cu siguranță nu există cititor care să nu se fi întrebat asupra rădăcinilor acestei pasiuni a lui Eliade pentru orașul căruia intenționa să-i dedice o geografie, în cheie mitică, pasiune convertită ulterior, în timpul exilului american, mai cu seamă, într-o nostalgie sfâșietoare de care nu se va elibera niciodată. De ce Bucureștiul devine spațiu prin excelență al întâmplărilor din proza fantastică, într-atât încât să reușească impunerea unor zone emblematice în memoria colectivă și a unui spațiu de referință în literatura română – e o întrebare al cărei răspuns trebuie căutat, nu în ultimul rând, în scrierile autobiografice, iar mărturisiri despre spațiul privilegiat al copilăriei și primei tinereți nu sunt puține în memorialistica lui Eliade. Modul în care spațiul Bucureștiului real este restituit literar în paginile din nuvelele „bucureștene", transformarea spațiului real în spațiu ficțional și integrarea unor toposuri-cheie într-o geografie care să vizeze ordinul

1. Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967.

miticului țin de percepția subiectivă, alterată de depărtarea în timp și spațiu de locurile geografiei bucureștene interbelice – presupunând totodată rememorare nostalgică, pasiune pentru unele etimologii urbane[1], sau chiar pura imaginație, care deseori suplinește lacunele memoriei. Dacă peisajul este nu un ținut, ci *imaginea* unui ținut, așa cum am arătat, iar domeniul său ține de o imagine mentală a locurilor, niciodată aceeași la mai mulți scriitori, și, cum tot J.-P. Richard susține, peisajul *este* autorul care îl descrie, atunci una dintre căile de acces la semnificațiile operei acestuia o poate constitui studiul de geografie literară, cu diversele abordări pe care acesta le presupune. În ce măsură peisajul *real*, ce corespunde unei geografii obiective, coincide cu cel *imaginar* (aici, în sensul de transfigurat, reconstruit prin intervenția imaginației, și nu de inventat, ireal) sau care sunt punctele de contingență dintre cele două pot de asemenea constitui miza geografului literar, în măsura în care o astfel de analiză devine relevantă pentru interpretarea operei unui anumit autor.

Într-un studiu[2] publicat în anul 1996, Jean-Jacques Wunenburger lua în discuție noțiuni precum *psihogeografia*[3], *imaginația*

1. Evocând Nantes-ul lui Julien Gracq și oprindu-se asupra denumirilor latinești ale străzilor și a rolului acestora în conturarea peisajului urban, Christine Baron conchide că actul de a da nume locurilor implică reflecția asupra modurilor de percepție a spațiului, născută la intersecția dintre istorie, literatură, politică, poetică a numelor proprii (în „Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures", art. cit.). De asemenea, A.-M. Boyer spune despre Nantes-ul lui Gracq că e făcut din „realități impalpabile", din „înlănțuirile sonore ale toponimiei" sau „amintirea unor anumite tipuri de lumină la vremea crepusculului" (A.-M. Boyer, *Julien Gracq, paysage et mémoire: des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, p. 143).

2. „Imagination géographique et psycho-géographie", ed. cit.

3. Termenul de *psihogeografie* este vehiculat încă din anii '50, într-o înțelegere diferită însă, fiind definit de letristul Guy Debord ca „studiul legilor precise și efectelor specifice ale mediului geografic, organizat,

geografică sau *pulsiunea topofilă*, întrebându-se dacă, dincolo de o atitudine empirică, de faptul că rămâne tributară faptelor naturale și culturale, geografia nu înseamnă și altceva decât o înregistrare pasivă a unor lucruri date și nu depinde totodată de modul de percepție a locurilor, a peisajului, dacă nu cumva condițiile apariției sale se regăsesc într-un *atlas interior* al geografului, în ceea ce am numi o *geografie psihică*, spațiul exterior fiind, de fapt, predeterminat de către cel interior. Dacă imaginea lumii exterioare se formează, de fapt, după proto-imaginile, prototipurile lumii interioare (de pildă, purtăm în noi imaginea insularității, dinainte de a o cunoaște direct, prin intermediul experienței), nu ne aflăm departe, spune Wunenburger, de teoria lui Jung, a arhetipurilor, a matricelor producătoare de imagini – un element important, de altfel, în gândirea lui Mircea Eliade[1]. Obsesia *adevăratei* geografii care a folosit drept

---

conștient sau nu, asupra emoțiilor și comportamentului indivizilor" (în *Introduction to a Critique of Urban Geography*; eseul cuprinde o critică la adresa arhitecturii urbane pariziene, dintr-o perspectivă anticapitalistă). Articolul poate fi accesat la următoarea adresă web: http://library.nothingness.org/ articles/SI/en/display/2). Astăzi, un grup de scriitori (printre care Will Self, autor al unei rubrici de psihogeografie în ziarul *Independent*) se ocupă în continuare de acest subiect.

1. Despre natura arhetipală a personajului, Eliade notează în *Jurnal*: „Încerc astăzi […] să fac legătura între concluziile la care am ajuns studiind mentalitatea arhaică și arta literară. Imaginilor, arhetipurilor (adică ceea ce este an istoric, suprapersonal, «etern» în om), le corespunde, pe planul romanului, ceea ce găsești în orice personaj dacă îl analizezi, dacă te ocupi de viața lui interioară. Drama, noutatea, originalitatea le întâlnești exclusiv în evenimentele în care e angajat el. Așadar, e inutil să analizezi un personaj când făptuiește ceva neobișnuit: vei găsi aceleași imagini, aceleași arhetipuri pe care le-ai întâlnit la altul, într-o situație asemănătoare. Povestește pur și simplu ce face el. Asta e noutatea, originalitatea, autenticitatea lui: ce face, nu ce gândește el făcând. Exact ca el ar gândi (sau s-ar lăsa gândit) orice alt personaj" (v. M. Eliade, *Jurnal 1941–1969*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 206).

model lumii imperfecte în care trăiește omul contemporan e dublată de cea a *adevăratei* istorii, a unei raportări permanente la un trecut privilegiat, transfigurat prin intermediul nostalgiei (echivalente, de altfel, într-un anumit sens, acelor *depărtări – le lointain* – care constituie însăși condiția peisajului). Pentru Eliade, spațiul recuperat prin intermediul rememorării, sub acțiunea nostalgiei, este de fapt cel *adevărat*, care se apropie de o ipostază ideală pentru că intră sub auspiciile miticului: „Bucureștiul din *Pe strada Mântuleasa*, deși legendar, e mai *adevărat* decât orașul pe care l-am traversat eu, pentru ultima dată, în august 1942", spune autorul undeva[1]. „Drumurile tinereții lui Mircea Eliade duc mereu către un tărâm originar. Se retrage într-o mansardă, într-un Castel, într-un oraș, într-o pădure. Într-o Cameră Sambô", observă Cornel Ungureanu[2]. Fie că vorbim despre locuri de pe harta labirintului exterior, al orașului, cu traseele sale indicate de *semnele* călăuzitoare, sau despre cele ale labirintului interior, al casei (cu pivnițele semnalând de obicei imersiunea în straturile profunde ale memoriei, cu podul ca spațiu depozitar al reminiscențelor unui trecut semnificativ, cu încăperile zăvorâte ale conștiinței), acestea sunt integrate unei geografii a orașului care, deși identificabilă între limitele unei hărți obiective a Bucureștiului interbelic, depășește ordinea realului și se prelungește în cea a miticului și simbolicului.

Sunt bine cunoscute numeroasele pasaje în care Eliade vorbește despre natura mitică, exemplarizată a geografiei natale: „Orice pământ natal alcătuiește o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și al adolescenței devine mereu un oraș mitic. Pentru mine Bucureștiul este centrul unei mitologii inepuizabile. Datorită acestei mitologii am reușit să-i cunosc

1. *Jurnal 1941–1969*, ed. cit., p. 325.

2. Cornel Ungureanu, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, ed. cit., p. 107.

adevărata istorie. Poate și pe a mea“[1]. Pentru istoricul religiilor „adevărata istorie“ se confundă cu tiparul mitic al realității, presupunând niște întâmplări exemplare care se petrec mai întâi în mit și apoi în lume, ca atare: „Orice mit, independent de natura lui, enunță un eveniment petrecut în *illo tempore* și constituie prin aceasta un precedent exemplar pentru toate acțiunile și situațiile care ulterior vor repeta acest eveniment“[2]. „Adevărata istorie“ este „istoria exemplară“, cu alte cuvinte istoria „reală“, cea originară, matca evenimentelor ulterioare, aparținând timpului profan, care constituie apanajul ființei neprivilegiate (destinul acesteia devenind unul al *reintegrării în arhetip*). În același sens, geografia „reală“ este cea mitică, a unor toposuri idealizate ce consacră spațiul, eliberându-l de limitele obiective și sustrăgându-l acțiunii nefaste și distrugătoare de sens simbolic a temporalității, un spațiu prin excelență originar, reflex al nostalgiei paradisului, care redă lucrurilor identitatea inițială, eliberându-le de balastul cotidianului. *Locurile* la Mircea Eliade indică, prin urmare, mai ales o altfel de geografie – *mitică*, reintegratoare, coordonatele spațiale vizând diversele tipuri de opoziții arhetipale specifice dimensiunii mitului (sus–jos, ascensiune–coborâre, Ceruri–Infern[3]); însăși logica lucrurilor și caracterul lor cronologic sunt răsturnate făcând loc logicii mitului: așa cum avertizează, în câteva rânduri, *inocentul* povestitor Fărâmă[4], semnificația

1. M. Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 34.

2. Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 392.

3. Roger Garoux, „Le lieu de Dieu. De l’extérieur à l’intérieur; de l’intérieur à l’intime“, în Juliette Vion-Dury, *Le lieu dans le mythe*, PULIM, Limoges, 2002, p. 9.

4. Sorin Alexandrescu avertizează asupra faptului că naratorul are, la Eliade, rolul ambiguizării, și nu al dezambiguizării sensurilor, el este cel care amână mereu, refuzând să numească semnificatul, ba, mai mult, făcând ca toți semnificații propuși să se destrame, distrugând astfel

poveștilor sale nu trebuie căutată în planul realității imediate, nici într-o înțelegere comună a lucrurilor – unde atemporalitatea (sau reorganizarea temporală, după o altă schemă conceptuală), gestul criptic, declanșator și instaurator al evenimentului epifanic, diferitele avataruri ale exemplarității, aparițiile simbolice etc. joacă un rol central.

Fără îndoială recurența – atât în opera sa literară, cât și în cea de memorialistică – a unor sintagme precum „geografie mitică", „geografie spirituală" sau „interioară" trădează o preocupare a lui Mircea Eliade pentru elementul geografic și pentru o anumită înțelegere a coordonatei spațiale (printre proiectele sale aflându-se și cel al unei *Geografii mitice*). De altfel, bună parte din opera literară a lui Eliade are drept cadru un București labirintic, ce propune personajelor trasee inițiatice marcate de *semne* misterioase, care conduc spre spații privilegiate ce camuflează de fapt porți către o altă dimensiune a lumii, instituind astfel o geografie simbolică și propunând, drept matrice a labirintului textual, un altul, topografic.

Ne-am ocupat, în capitolele care urmează, deopotrivă de reprezentările spațiului în textul literar, de corespondențele dintre spațiul real și cel ficțional, încercând să arătăm, acolo unde acest lucru s-a dovedit important, care sunt legăturile dintre geografia „reală", obiectivă, și cea mitică, simbolică, subliniind totodată, de câte ori ni s-a părut relevant, posibilele conexiuni cu dimensiunea biografică. Fără pretenția unei „cartografieri" complete a spațiului în opera literară a lui Mircea Eliade, propunem cititorului acestei cărți o „hartă" a Bucureștiului eliadesc, care îi va revela poate o nouă modalitate de lectură a prozei acestuia, sau îl va sprijini în parcurgerea unei călătorii mentale prin Bucureștiul interbelic. Totodată, ne-am propus să reliefăm și aspecte ale unui București despre care s-a discutat mai puțin în exegeza eliadescă: Bucureștiul violent, al

---

unitatea de sens (în *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999, p. 236).

frământărilor sociale din anii '30, dar și cel al zonelor limitrofe ale capitalei, precum Pădurea Băneasa, pădurea dimprejurul mănăstirii Căldărușani, Fierbinți etc. În primul capitol, „Spațiu narativ vs spațiu geografic în romanele generaționiste", dedicat Bucureștiului din romanele „realist-psihologice" ale lui Eliade, peisajul este cel urban, al orașului aflat sub asaltul modernității, minat totodată de mișcări sociale violente care oferă o imagine cu totul diferită de cea a Bucureștiului mitic (din seria celor patru nuvele asupra cărora ne-am oprit: *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*). Noțiuni precum „geografie interioară" sau „geografie spirituală", vehiculate în romanele generaționiste, care definesc modalitatea personajelor de a se raporta la spațiu, au deschis calea unei analize care să urmărească suprapunerea, pe un plan al Bucureștiului interbelic, a traseelor parcurse de personaje și a punctelor-cheie în care au loc întâlnirile acestora, pe urmele unor analize similare întreprinse de Franco Moretti și, mai devreme, de Pierre Bourdieu, pentru că semnificația romanelor din ciclul generaționist viza dimensiunea socială și politică. În capitolul „Spre o geografie mitică" am pornit de la noțiuni impuse de Julien Gracq, precum „geografie sentimentală" sau „geografie trăită", și am urmărit punctele de contingență dintre nuvelele sus-amintite și memorialistica eliadescă, arătând în ce măsură zona Mântuleasa *reală*, cea a copilăriei și adolescenței lui Eliade, coincide sau nu cu cea ficțională, urmărind totodată prelungirile în mitic și simbolic ale elementelor geografiei obiective. Cel de-al patrulea capitol, „Bucureștiul insular din *Nuntă în cer*", propune o dublă incursiune, în Bucureștiul patriarhal, al insulelor „de melancolie și tăcere", dar și în cel al unei modernități invazive, care schimbă, odată cu înfățișarea orașului, însuși ritmul vieții și mentalitatea locuitorilor săi: pe urmele teoriilor despre „peisajele în mișcare" ale lui Marc Desportes și ale unei poetici a orașului, în termenii lui Pierre Sansot, am dezvăluit, pe harta orașului, marile artere, bulevardele trasate geometric, perimetre tutelate de rațiune, dar și

labirinturile periferice, ale micilor străzi și alei ascunse în „inima orașului", metafore ale zonelor periferice ale conștiinței, sau „non-locurile" sale, spațiile heterotopice, imprecise, incerte, descrise de frontieră. Traseul tramvaiului 14, care străbate, așa cum vom arăta, mare parte din proza eliadescă, acționând ca un fir călăuzitor al memoriei cititorului, va fi și el ilustrat într-un al cincilea capitol, „Orașul în mișcare sau vehiculele modernității", în care vom demonstra cum noile emoții și senzații ce iau naștere pe fondul transformării orașului și introducerii noii infrastructuri au un impact atât asupra psihologiei personajului, cât și asupra organizării spațiului narativ.

O încercare de abordare a operei literare a lui Mircea Eliade prin prisma unor elemente de geografie literară din care să lipsească referirile la peisaj și valențele acestuia s-ar fi dovedit incompletă, fie că vorbim despre peisajul urban[1] și transformările suferite de acesta odată cu metamorfozele urbanistice impuse de „modernizarea" orașului, fie că ne referim la peisajul ca „imagine a lumii" sau la peisajul non-urban, cu dimensiunea sa inefabilă, imprecizabilă, care implică un proces al percepției și emoția declanșată de acesta. În două dintre cele mai bine realizate din punct de vedere stilistic nuvele ale lui Eliade – *Șarpele* și *Domnișoara Christina* (analizate în capitolele „Fereastra: obiect mediator-discriminator", „Peisaj și perspectivă în nuvela *Șarpele*", „Semele luminii și întunericului în *Domnișoara Christina*") – am arătat cum peisajul de sorginte romantică ce oferă cadrul narațiunii din prima nuvelă e dominat de imaginea unui *genius loci,* a cărui apariție, invocată prin intermediul unui ritual, bulversează existențele tuturor celor implicați, ce funcție îndeplinește fereastra, ca tehnem ce desparte interiorul de exterior, deschizându-se asupra peisajului (pe urmele lui P. Hamon, dar și ale lui Anne

1. „Și orașul este tot peisaj. Din el putem *ieși* în natură […], schimbând orașul cu spațiul rural, dar putem de asemenea *intra* în oraș pentru a trăi în contemplarea structurilor arhitectonice" (în Raffaele Milani, *Esthétiques du paysage*. *Art et contemplation*, ed. cit., p. 74).

Cauquelin sau J.-M. Besse), dar și cum se organizează spațiul narativ, în funcție de depistarea semelor contextuale ale luminii și întunericului (în *Domnișoara Christina*).

Tipurile de spațiu luate în discuție fiind cu totul diferite, la fel ca și rolul îndeplinit de acestea în structura și dinamica narativă, modalitățile de interpretare, desprinse cu toate din seria tipurilor de abordare propuse de disciplina geografiei literare, diferă și ele, scopul lucrării fiind reliefarea Bucureștiului lui Mircea Eliade în diversitatea aspectelor sale, care corespund, în fapt, unor etape ale creației sale literare.

Am încercat uneori să ne ilustrăm ipotezele marcând pe planuri ale Bucureștiului interbelic traseele personajelor, punctele-cheie ale acțiunii, în speranța că, așa cum remarcă Franco Moretti, pe urmele unui credo al cartografilor, hărțile valorează o mie de cuvinte, pentru că suscită curiozitatea și ridică întrebări[1]. Fie că vorbim despre hărți propriu-zise, alcătuite de autor în sprijinul cititorului, pentru a-l ajuta să se orienteze acolo unde elementul vizual se dovedește mai util decât cel scriptural, sau doar sugerate în text, prin menționarea unor locuri, puncte de reper, precum în cazul lui Mircea Eliade, decriptarea acestor indicii spațiale rămâne vitală înțelegerii unei opere, cu atât mai mult cu cât preocuparea autorului pentru ceea ce el însuși numea geografia mitică nu este deloc neglijabilă. Evident că, în cazul lui Eliade, factorul subiectiv, preexistența unei anumite organizări și interpretări a spațiului sunt evidente, cu atât mai mult cu cât el însuși așază discuția despre spațiu în termenii unei geografii „subiective", în care memoria și nostalgia joacă roluri esențiale. Poate că însă ilustrarea vizuală a labirinturilor scripturale va servi cititorului nu doar la parcurgerea unei odisei care să-i ofere la final sentimentul de satisfacție al lucrului dus la bun sfârșit, despre care vorbește Calvino, sau cel al ieșirii victorioase dintr-un labirint, ci și la descoperirea unei noi căi de străbatere și înțelegere a acestuia.

1. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*, ed. cit., pp. 3–4.

II. SPAȚIU NARATIV *VS* SPAȚIU GEOGRAFIC ÎN ROMANELE GENERAȚIONISTE

II.1. Dubla existență a lui Pavel Anicet sau o topografie a conștiinței: din strada Christian Tell în strada Salcâmilor

„Nu vedeți că vorbiți și scrieți numai pentru o mie de oameni suciți ca și voi, că *întreaga cultură românească se învârtește între Corso, Ateneu, Fundația Carol și Calea Victoriei*?“ (s.m.)

Huliganii

„Într-un anumit fel, traversând spații geografice familiare sau necunoscute, călătoresc totodată în trecut, în propria mea «istorie».“[1]

„O hotărâre de uriaș, să pună capăt bărbățește marasmului și zeflemelii care-l momesc în fiecare dimineață, îl poartă pe drumuri zadarnice, îl depărtează de hotarele lui. Un sentiment plenar și juvenil l-a străbătut, noian de porniri insurgente și furtunatice; să fac! Să fac! Încearcă să precizeze, să se reculeagă, dar brațele nu pot cuprinde aluziile acelea timide, subterane, instantanee, sclipiri de semnale de pe toată *geografia lui interioară*“ (s.m.).

Huliganii

1. Mircea Eliade, *Jurnal 1941–1969*, ed. cit., p. 610.

„[…] se vede purtat prin locuri străine, fără nici o afinitate cu *geografia lui spirituală*, printre suflete pe care nu le înțelege, care nu-l interesează și pe care totuși le iubește." (s.m.)

Huliganii

Întreaga desfășurare spațială a romanului *Întoarcerea din Rai* presupune o axă, ce străbate Bucureștiul interbelic unind, de fapt, două zone familiare autorului, ce urmează a fi exploatate în proza scurtă, dar și în romane, atât în cele realist-psihologice, cât și în cele fantastice. Un București mitic, învăluit în aura nostalgiei inoculate de condiția de exilat a autorului se va naște ulterior din această imagine a orașului mai puțin precisă în detalii, căci vorbim în acest prim roman din trilogia proiectată pentru a reconstitui portretul generației '27 despre un spațiu al rememorării, fiecare incursiune a personajelor în meandrele sale constituind, de fapt, o sondare a adâncimilor propriei conștiințe. Într-un parcurs ce amintește de rătăcirile dintr-un august torid ale unui alt faimos personaj al romanului interbelic, Fred Vasilescu, eroul *Întoarcerii din Rai*, Pavel Anicet, străbate câteva cartiere bucureștene trasând în acest fel axa principală a desfășurării narative și semnalând cele câteva puncte-cheie ce implică fie evenimente obiective, fie indicii care trimit la un trecut, la o istorie individuală, a personajului, sau la una colectivă, aflată într-un conflict permanent cu un prezent ostil, nefast, cu ceea ce Eliade va numi „epoca de ruptură". Vorbim, în cazul axei ce unește zona Căii Victoriei cu cea din preajma Foișorului de Foc (mai exact, două străzi – Christian Tell și Salcâmilor), de una tempo-spațială însă, căci ea semnalează și un proces introspectiv, de rememorare, consemnând un parcurs prin memoria personajului: întreaga filozofie a acestuia, viziunea sa despre viață și frământările care dau glas vriei sufletești a unei întregi generații sunt cuprinse între aceste două limite care generează, deopotrivă, topografia exterioară, bucureșteană, precum și pe cea interioară, a memoriei.

Ne vom opri în cele ce urmează la modul în care se organizează spațiul narațiunii în romanul *Întoarcerea din Rai*, încercând totodată să descoperim care este natura toposurilor principale din roman și să subliniem relația dintre geografia ficțională și cea reală.

În cazul operei literare a lui Mircea Eliade putem vorbi despre două tipologii ale spațiului, și implicit, de două tipuri de geografie – una mitică, simbolică, ce se cere analizată cu instrumentele hermeneutice (specifică prozelor și romanelor fantastice), și una *reală*, ce coincide cu topografia autentică a Bucureștiului interbelic (cadru al celor câteva romane realist-psihologice eliadești). Așa cum vom vedea, traseul bucureștean al lui Pavel Anicet determină totodată organizarea narativă[1], acționând ca o coloană vertebrală a textului, ce dezvăluie intriga principală: sentimentul culpei pe care îl implică dubla existență amoroasă a lui Pavel Anicet, resort care îi declanșează o criză de conștiință ce angrenează obsesii existențiale deopotrivă individuale, dar și reprezentative pentru întreaga generație[2] de intelectuali din care acesta face parte.

---

1. Reconstituind și analizând diferite topografii ale unora dintre cele mai importante romane europene, Franco Moretti ajunge la concluzia că, de fapt, geografia determină structura narativă a romanului european, iar o abordare ce implică geografia literară ca metodă deschide calea către o lectură contextuală a acestuia (*Atlas of the European Novel*, ed. cit., p. 8).

2. Intenția lui Eliade era de a scrie un roman al generației sale: „Voiam, pe de altă parte, să scriu romanul «tinerei generații», așa cum îi înțelegeam eu acum. *Întoarcerea din Rai* însemna pierderea beatitudinii, a iluziilor și a optimismului care dominaseră primii doisprezece ani ai «României Mari»“ (Mircea Eliade, *Memorii 1907–1960*, ediție de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997, p. 256). Într-un articol din februarie 1934, Dan Petrașincu semnalează această dorință a autorului de a crea un roman al generației sale, asociindu-l (ca și alți comentatori din epocă ai romanului) lui Malraux: „Autorul a vrut să realizeze portretul unei generații de tineri care, asemenea celora din lumea lui Malraux, își trăiesc viața sub semnul morții și al dezaxării totale de sub valorile Spiritului“

În configurarea topografiei bucureștene care să includă principalele zone de acțiune din romanele generaționiste ale lui Eliade vom observa că atât Calea Victoriei, cât și străzile care se desprind din aceasta sau se află în perimetrul ei sunt mai degrabă teatrul unor evenimente violente, al tulburărilor din anii '30 (în romanul *Întoarcerea din Rai*) sau al bombardamentelor din timpul celui de-al Doilea Război Mondial (în *Douăsprezece mii de capete de vite*); vorbim, de fapt, despre zona cuprinsă între cele două străzi care delimitează geografia personală a lui Pavel Anicet, și aceasta apare îndeobște în relație cu violențele ce marchează viața politică românească în interbelic. Vom contura, în capitolul de față, harta Bucureștiului „modern", din romanele de factură realist-psihologică (e vorba despre locurile din *Întoarcerea din Rai*, *Huliganii*, al doilea roman din trilogia-portret a generației '27, și romanul neterminat *Viață nouă*, dar și – parțial – din *Nuntă în cer* sau *Noaptea de Sânziene*), un București deopotrivă al violenței (unde au loc greva de la Atelierele Grivița, din 1933, dar și evenimentele din martie 1932, pe care le rememorează la un moment dat Emilian), dar și pe cel al trăirilor personajelor, care se întâlnesc, locuiesc sau se plimbă preponderent în aceeași parte a Bucureștiului.

Eliade vorbește în mai multe rânduri, în jurnalele sale, despre o „geografie reală", care nu coincide neapărat cu datele imediate ale „realității" profane, ci cu cele ale unei mitologii bucureștene: „Bucureștiul din *Pe strada Mântuleasa*, deși legendar, e mai adevărat decât orașul pe care l-am traversat eu, pentru ultima dată, în august 1942", spune în *Jurnal*[1]. În același sens, Eliade vorbește și despre istoria „adevărată" a orașului, ce se bazează pe geografia sacră deținută de orice spațiu natal

(„Întoarcerea din Rai", în *Reporter*, 2 februarie 1934, în *„Dosarul" Eliade.* vol. IV (1929–1936), *Jos farsa!*, Partea întâi, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2001, p. 73).

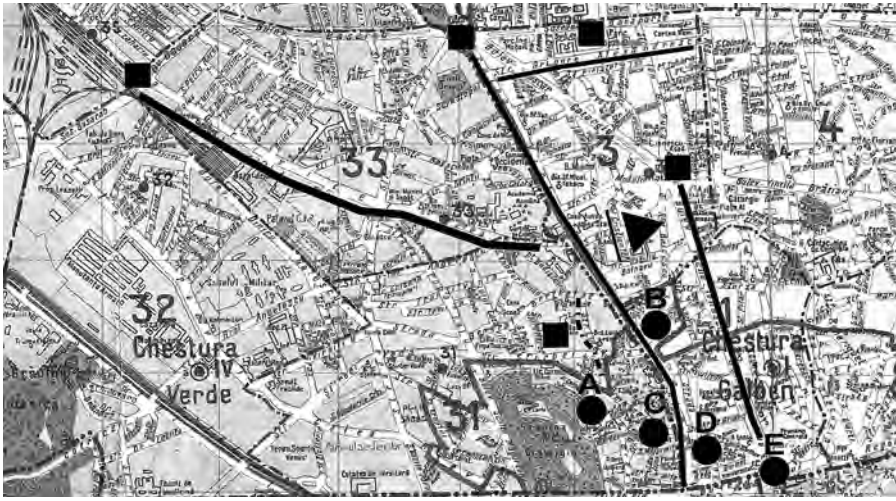
1. M. Eliade, *Jurnal 1941–1969*, ed. cit., p. 325.

Calea Victoriei, în dreptul Palatului Telefoanelor, februarie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 030232

În faţa Ateneului Român, iunie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 031721c

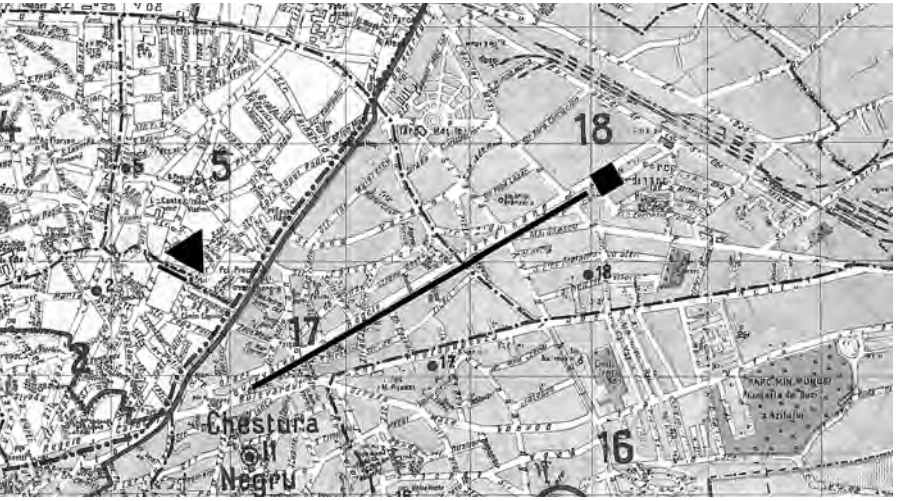
care, odată explorat, reconfigurează harta acestuia într-o schemă intimă, echivalentă cu un parcurs inițiatic. În romanele realiste eliadești, traseele personajelor presupun exercițiul unei rememorări (ca în cazul lui Pavel Anicet, de pildă), de obicei un monolog interior care oferă indicii despre starea sufletească a acestora, amănunte biografice importante în explicarea evoluției lor ulterioare. Geografia obiectivă are, prin urmare, un corespondent într-una „spirituală“ (termenul îi aparține lui Pavel Anicet, care vorbește în mai multe rânduri despre geografia sa „interioară“ sau „spirituală“). O legătură secretă se stabilește prin urmare între geografia obiectivă și ceea ce Wunenburger numea „atlasul interior“ al fiecăruia, care organizează lumea exterioară conform unei ordini interioare, personale, consemnând un parcurs lăuntric, ce angrenează atât resorturile memoriei, cât și pe cele ale emoției.

Bucureștiul din *Întoarcerea din Rai* (ca și cel din *Huliganii*) nu anticipă cu nimic Bucureștiul mitic din proza fantastică eliadescă, incluzând mai degrabă un alt tip de repere, care țin de locurile de întâlnire a grupurilor de intelectuali bucureșteni (precum cafeneaua Corso, Barul Automat etc.), dar și de punctele unor izbucniri violente din epocă (Atelierele Grivița), ori de spațiile publice predilecte pentru proteste și manifestații (precum Piața Teatrului Național sau Cercul Militar). O transformare a acestor zone din traseele de plimbare ale unora dintre personaje în puncte fierbinți pe harta conflictelor din epocă dezvăluie elemente legate de identitatea și evoluția orașului, dar și de istorie personală, a celor care se plimbă prin centrul bucureștean (deloc la întâmplare, identificându-se sau, dimpotrivă, respingând anumite locuri, ori visând cu ochi deschiși la unele zone privilegiate de pe harta orașului). Palimpsestul bucureștean se dezvăluie astfel în întreaga sa complexitate, vorbind despre istoria stratificată a fiecărui loc. Astfel, spații ale loisirului, întâlnirilor mondene sau plimbărilor, Calea Victoriei, Palatul Regal sau Cișmigiul devin, în rememorarea evenimentelor din martie 1932 de către Emilian, scena unor ciocniri violente între jandarmi și manifestanți,



Puncte de reper pe traseul Christian Tell – Salcâmilor
A. Opera Română, cu sediul la Teatrul Lyric „Leon Popescu", în Piața Valter Mărăcineanu; B. Cafeneaua Corso, în Piața Palatului; C. Teatrul Național, cu sediul în Calea Victoriei; D. Teatrul „Maria Ventura", fostă Sala Comediei, actualul Teatru Odeon; E. Piața I.C. Brătianu. Cu triunghiuri sunt reprezentate cele două puncte-cheie: Christian Tell și Salcâmilor, iar cu pătrate alte străzi și bulevarde: Grigore Alexandrescu, Calea Griviței, Lutherană (cu linie punctată), bulevardele Calea Victoriei, Take Ionescu, I.C. Brătianu, Ferdinand.

soldate cu rănirea sau chiar moartea celor implicați. Dacă în prima parte a *Întoarcerii din Rai*, zona Calea Victoriei era axa ce ordona viața mondenă bucureșteană, de-a lungul căreia se aflau principalele puncte de atracție – cafenele, baruri, restaurante –, în cea de-a doua, aceasta pare să se contamineze de răul general ce cuprinde orașul, odată cu izbucnirea sunetului macabru al sirenei de la Atelierele Grivița, ce spulberă liniștea asfințitului bucureștean, anunțând timpuri de haos politic și social (schimbarea e anunțată de altfel prin mai multe indicii: la sfârșitul părții întâi a romanului, întorcându-se de la Corso pe Calea Victoriei, către tipografie, lui Pavel „Calea Victoriei i se părea foarte străină", moment care semnalează, cu subtilitate, un dublu dez-



echilibru: pe cel al personajului, a cărui lipsă de orientare, de reper îi trădează starea de bulversare interioară, dar și un altul, care ține de entropia socială și politică ce amenință să cuprindă lumea bucureșteană, anticipând tragicele evenimente ulterioare). Episodul micului moment de derută, al senzației de înstrăinare a personajului e ilustrativ pentru relevanța spațiului și a caracteristicilor, metamorfozelor și multiplelor identități ale acestuia în economia narațiunii.

De asemenea, sunt de semnalat metafore spațiale precum „drumurile zadarnice" care îl îndepărtează pe Pavel Anicet de „hotarele" lui, asociate lipsei de proiect, de ideal, a sa și a generației sale deopotrivă.

Reprezentările spațiale din figura de mai sus reproduc vizual situația narativă dintr-un fragment care sintetizează situația existențială în care se află Pavel Anicet, consemnând punctele de reper ce configurează traseul prelungit al acestuia: „Deși Pavel suferea de câte ori se întâlnea în aceeași zi cu cele două femei, rareori se putea împotrivi ispitei de a se duce la Ghighi după ce se despărțea de Una. Voința lui nu conta în asemenea împrejurări; era aproape un destin întâlnirea, un chin care se cerea împlinit; și dacă lupta împotriva gândului

Plimbare pe Calea Victoriei, octombrie 1939.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 030197

Calea Victoriei, în fața Bibliotecii Centrale Universitare.
Iarnă bucureșteană în anii ’40.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 033267

Piața Teatrului Național, în perioada interbelică.
(colecție personală)

Cercul Militar noaptea.
(colecție personală)

care îl îndemna *către strada Salcâmilor după ce pleca din strada Tell*, asta o făcea pentru a-și întârzia vizita, a o scurta deci" (s.m.). Traseul Christian Tell–Salcâmilor e, prin urmare, axa ce leagă două zone ale existenței amoroase a lui Pavel, semnalând eterna oscilație a acestuia între cele două iubiri ale sale.

Un astfel de traseu bipolar identifică Franco Moretti în câteva texte din *Comedia umană*, dar și în *Educația sentimentală*, iar semnificația parcurgerii acestuia ține de asemenea atât de ordinul social, cât și de cel amoros: eroii lui Balzac parcurg, ca și cei ai lui Eliade – mai puțin Pavel Anicet, deși nici aici nu e întâmplătoare amplasarea celor două adrese (Una, în zona centrală, Ghighi, spre periferia pe care Pavel, ca și Petru, fratele său, o asociază mizeriei și ratării) –, distanța dintre două adrese care reprezintă pentru ei doi poli ai propriei existențe: unul al reușitei sociale, altul al anonimatului și sărăciei; aceștia coincid însă unor succese – sau lipsei acestora – amoroase. În cazul personajelor balzaciene, acestea – observă Moretti – sosesc la Paris cu gândul parvenirii și oscilează mereu între Cartierul Latin și zona Sorbonei (unde își permit să închirieze cămărițe sordide) pentru a descoperi ulterior că obiectele dorinței lor (femeile, dar și banii[1]) se află într-o cu totul altă parte a Parisului: în foburgurile Saint-Honoré sau Saint-Germain, în

1. O observație asemănătoare face și Pierre Sansot: „D'une façon générale, les hommes sont pris dans le mouvement de leurs désirs et ils croient chercher d'abord le plaisir ou l'argent ou la rencontre. […] L'espace urbain se donnera à eux comme la materialisation de leurs angoisses, de leurs frénésies, de leurs besoins. Le trajet, qui est présumé les conduire au plus haut ou plus bas de leurs situation sociale ou de leur condition humaine, se confond avec un itinéraire urbain" (*Poétique de la ville*, ed. cit., p. 112). Personajele se deplasează prin oraș, observă acesta, ca pe o scară socială: moș Goriot schimbă o pensiune după alta, pe măsură ce, sărăcind din ce în ce mai mult, el reușește să sporească averea fiicelor sale, iar Rastignac speră să părăsească modesta pensiune Vauquer, urcând încă o treaptă pe scara socială.

lumea mondenă ce se amestecă pe marile bulevarde. Schema e specifică lui Balzac, spune Moretti, și presupune doi poli și un curent care se descarcă între aceștia, iar cuvântul-cheie este *a parveni*, magnetismul dorinței mișcându-le pe personaje dintr-un punct într-altul[1]. Mai mult, personajele parcurg distanța dintre ceea ce s-ar numi *lumea tinerilor* și cea a *obiectului dorinței lor*, o traversează, acțiunea romanului presupunând o permanentă parcurgere a acestui traseu bipolar, iar la mijlocul lui cad într-un soi de reverie, de visare cu ochii deschiși, imaginând proiecte grandioase, răzbunări sau având fantezii erotice, ori suferind epifanii neașteptate[2]. De altfel, însuși Pavel Anicet fantazează în mai multe rânduri rătăcind prin această parte de oraș, imaginându-se în ipostaze glorioase sau ținând discursuri înflăcărate prietenului său David Dragu, închipuindu-se chiar, la un moment dat, protagonistul unei scene dramatice asemă-

1. Interesat, încă de timpuriu, de opera lui Balzac, Eliade își exprimă nu o dată entuziasmul că, odată ajuns la Paris, poate reconstitui geografia romanelor balzaciene: „Într-o singură vară, am recitit de două ori *Le Père Goriot*… Bucuria mea de a-i putea identifica, acum, peisajele pariziene! Cu câtă emoție am descoperit că Gobseck își avea dugheana pe actuala rue Cujas!…“ (*Jurnal 1941–1969*, ed. cit, p. 125). De asemenea, într-o altă însemnare, adaugă: „Continuu să redactez (mai mult pentru propria mea bucurie) eseul biografic despre Balzac. Am ajuns în anii 1819–(18)20, la mansarda din rue Lesdiguières. Fericit că-i pot cunoaște atât de bine «cartierul»“ (ed. cit., p. 131).

2. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*, ed. cit., p. 95. În altă parte, Moretti remarcă faptul că parcursul personajelor e de cele mai multe ori întrerupt la Balzac de o „a treia persoană“, de un eveniment mărunt care are rolul de a răsturna iremediabil situația, ca într-un fel de „butterfly-effect“; indiferent cât de neînsemnat este acest eveniment, efectele lui sunt amplificate de faptul că se petrece într-un mare oraș: întotdeauna între debutul și finalizarea unei acțiuni intervine ceva sau cineva care își urmărește propriile interese și deturnează astfel acțiunea (în Franco Moretti, ed., *The Novel*, vol. I, *History, Geography, and Culture*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, p. 377).

nătoare celei trăite de sinucigașul ratat Teodoru. O altă observație valoroasă a lui Moretti[1] este că majoritatea tinerilor îndrăgostiți din aceste romane pariziene trăiesc de o parte a Senei, în vreme ce iubitele lor locuiesc de cealaltă parte; Sena este, prin urmare, linia de *frontieră* ce desparte două lumi, una a deznădejdii și mizeriei, cealaltă a luxului și strălucirii[2]; concluzia trasă de acesta este că Parisul trebuie conceput ca o *diagramă*, căci importante sunt relațiile create între locuri, și nu doar acestea, luate izolat. O analiză asemănătoare făcea, de altfel, Pierre Bourdieu, care, delimitând zonele Parisului din *Educația sentimentală* ce corespund „lumii afacerilor" (Chaussée d'Antin), „lumii artei și artiștilor de succes" (Montmartre) și „mediului studențesc" (Cartierul Latin), realiza o topologie socială a orașului, cu ajutorul căreia delimita, în acest „*spațiu structurat și ierarhizat*", ceea ce el numește „*traiectoriile* ascendente și descendente" ale personajelor[3]. Mai mult, Bourdieu vorbește

1. Franco Moretti, *Maps, Graphs, Trees*, ed. cit., p. 54.

2. În eseul său dedicat romanului *Carantina*, de J.M. Le Clézio, Rachel Bouvet propune o analiză a spațiului pornind de la patru coordonate matematice: punctul, linia, suprafața și volumul. Linia definită de traseul personajului central, Léon, este cea care determină raportul cu locul: prin traseul său, acesta participă la geo-grafia locului, căci, prin pașii pe care îi face, el marchează teritoriul, scrie harta propriu-zisă a locului, o configurează – organizarea spațială este însă supusă și altor (vizibile sau nu) linii de demarcație: una dintre ele este chiar linia de frontieră (invizibilă, dar decisivă) ce desparte zona celor sănătoși de cea a celor atinși de epidemie. („Topographier pour comprendre l'espace romanesque", în Audrey Camus & Rachel Bouvet (coord.), *Topographies romanesques*, ed. cit., pp. 79–91). Tendința spațiului ficțional de a se delimita în funcție de diverse linii de demarcație, frontiere care atrag îndeobște, cum vom arăta, momente-cheie în economia narativă, ce tind să se localizeze în jurul acestora, implică o anumită structură, un anumit tip de organizare narativă ce se suprapune de fapt topografiei românești.

3. Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, trad. de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, Editura Univers, București, 1998, pp. 62–66.

și el despre doi poli în jurul cărora se organizează romanul, reprezentați de familia Arnoux și de familia Dambreuse: „arta și politica“ și „politica și afacerile“, acestea funcționând ca „simboluri însărcinate cu marcarea și reprezentarea pozițiilor pertinente în spațiul social“[1].

Extrapolând, întocmai se petrec lucrurile și în Bucureștiul lui Pavel Anicet și al celorlalți tineri intelectuali. Calea Victoriei este, prin urmare, axa pe care se mișcă, acționat de dublul obiect al dorinței sale, Pavel Anicet, dar și cea care face trecerea între cele două zone-cheie din roman; în jurul acesteia gravitează întâmplările esențiale, iar funcțiile sale, cum vom vedea, sunt multiple.

Exercițiu de autopedepsire sau de prelungire a voluptății așteptării, întârzierea intenționată presupune o derogare de la traseul firesc către strada Salcâmilor: „Merge alene, deși știe că ar trebui să se grăbească, să se urce în primul tramvai de pe bulevard“. Alegerea personajului nu este lipsită de semnificație, căci în orașul supus unei metamorfoze continue, în orașul „modern“, care crește înlocuind tihna Bucureștilor din La Belle Epoque cu haosul, viteza, reconfigurarea spațială presupuse de noua viziune urbanistică[2], rătăcirea fără țintă, plimbarea de

1. Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, ed. cit., p. 15.

2. În cartea sa, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe–XXe siècle* (Gallimard, Paris, 2005), Marc Desportes remarcă transformările survenite în înfățișarea orașului ca urmare a introducerii diverselor sisteme de semnalizare, pe care le presupune apariția automobilului, și care modifică aspectul obișnuit al locurilor, instaurând de fapt o nouă ordine a spațiului; un rol important îl joacă și crearea liniilor de transport în comun, căci instituirea unor noi coduri de semnale ce marchează, de pildă, stațiile, configurând totodată traiectorii abstracte prin materia orașului, schimbă modul de raportare la spațiu și sporesc sentimentul de nefamiliaritate. Desportes citează afirmația lui L.P. Fargue, din cartea sa din 1939, *Le Piéton de Paris* (Gallimard, Paris, 1992, p. 86): „Autobuzele sunt cele care au transformat Piața Teatrului Francez “. Piața, spune acesta, a devenit o gară în funcție de care oamenii se orientează, un „alfabet în mișcare“.

plăcere, sustragerea din iureșul uman care curge necontenit pe marile bulevarde, traversând orașul în tramvaie ori autobuze, e în mod evident un *statement* al personajului. Plimbarea lui Pavel Anicet, însoțită de exercițiul său de rememorare, e un *antiparcurs* de fapt, un traseu pe invers decât cele în care colegii săi de generație dezbat necesitatea acțiunii, a implicării – e un traseu în care ideile de acțiune ale generației sale sunt dinamitate. Pe de altă parte, deloc întâmplătoare este și opțiunea lui Eliade pentru configurarea unui parcurs linear, având drept axă centrală Calea Victoriei și puncte de reper diferite de pe harta ei: într-o analiză a geografiei urbane din *Ulise* al lui Joyce, Eric Bulson[1] atrage atenția că, în itinerarul său dublinez, Leopold Bloom n-ar fi avut nevoie de nici un fel de indicatoare stradale, spațiul fiindu-i în mod evident familiar. Diferitele marcaje (de multe ori înșelătoare, neconforme cu o deplasare printr-un Dublin real) care apar în text sunt de fapt folosite de autor pentru a-și organiza materialul narativ, dar și pentru a dezorienta cititorul, subliniind astfel că atenția acestuia trebuie să fie îndreptată nu asupra acurateței geografiei urbane, ci asupra fluxului de sentimente, gânduri, imagini care-l definește pe personaj. Cu alte cuvinte, relevantă este harta interioară a personajului și cum anume se configurează aceasta în legătură cu spațiul înconjurător.

Bulevardul amintit în citatul de mai sus trebuie să fie Take Ionescu[2] (Gheorghe Magheru de astăzi); în prelungirea acestuia

---

1. Pentru Eric Bulson, hărțile literare se împart în două categorii: cele menite să *orienteze* cititorul (specifice premodernității) și cele care au ca scop *dezorientarea* sa (specifice modernității și noii obsesii a schimbării de perspectivă, a unui proces de defamiliarizare care să permită o nouă viziune asupra orașului) (*Novels, Maps, Modernity, 1850–2000*, Routledge, 2007, New York, pp. 124–125).

2. În *Nuntă în cer*, același bulevard îi pare lui Mavrodin, după o plimbare cu Ileana pe străduțe întunecoase, un fel de „zonă nouă, unde intimitatea noastră devenea mai precisă".

se afla bulevardul I.C. Brătianu (astăzi, Nicolae Bălcescu). Precum se vede într-un plan al tramvaielor din epocă, traseul era limpede, iar traversarea bulevardelor Take Ionescu și I.C. Brătianu, în drum spre zona în care se încadrează strada Salcâmilor, se realiza probabil foarte repede.

Parcurgând distanța dintre strada Christian Tell și strada Salcâmilor într-o plimbare echivalentă, cum am amintit deja, cu un amplu examen de conștiință, Pavel îl întâlnește pe Vlădescu și află povestea dramatică a lui Teodoru[1], episod anticipativ al evoluției ulterioare a personajului; cele câteva puncte de reper ale topografiei bucureștene îndeplinesc fie un rol anamnetic, cum am arătat, fie unul anticipativ, marcând, oferind un cadru fluxului memoriei care altminteri ar deveni aproape neinteligibil: plecând din strada Christian Tell, unde se consumă idila cu Una[2], și oscilând între mai multe trasee posibile, Pavel Anicet alege un drum ocolitor, ajungând în Piața Teatrului Național, fapt ce ne arată că ieșise în Calea Victoriei, în loc să meargă spre bulevardul Take Ionescu (vezi figura A3), și coborâse de-a lungul acesteia, întâlnindu-l undeva în drum

1. Povestea, cu unele variații, apare și într-o nuvelă mai puțin cunoscută a lui Mircea Eliade, *Aventură* (în *Șarpele*, Editura Națională-Ciornei S.A.R., București, 1937).

2. Alegerea numelui nu este întâmplătoare, ca de altfel în cazul majorității personajelor lui Eliade; cele câteva versuri din *Cantilena* lui Dan Botta, invocate în mod ironic de prietenii lui Pavel la cafeneaua Corso, se regăsesc și în nuvela *În curte la Dionis*, drept strofă dintr-un cântec al misterioasei trubadure bucureștene ce cântă la cârciuma Floarea-Soarelui, Leana. Acolo aveau rolul de a induce o stare de contemplație, provocându-i poetului orfic Adrian un proces anamnetic: *Pe vântiri ascult / Orficul tumult / Când și-ardică struna / Fata Verde, Una…* Una este prototipul feminității glaciale, distante, spiritualizate, la antipodul senzualei și „vampiricei" Ghighi, iar opoziția dintre cele două sugerează, pe un alt palier al înțelegerii, ireconciliabila antiteză a „cărnii" și „spiritului", pe care o trăiesc cu acuitate toate personajele masculine ale cărții.

pe Vlădescu, care îi povestește aventura sinuciderii ratate a lui Teodoru. Cel dintâi indiciu topografic este de altfel clădirea Teatrului Național, iar vederea unui afiș teatral îi provoacă lui Pavel un proces de rememorare a celei dintâi aventuri erotice, cu actrița Lucky: „Vede afișul roșu-întunecat al Teatrului: asta îl odihnește, îl consolează. Gândurile îi fug înapoi, la începuturile idilei cu Lucky. Miros de clei, de pudră și hârtie; interval după actul I […]. Afișul roș-întunecat, roș-întunecat. Probabil am iubit-o și pe ea, altminteri n-aș fi făcut aceasta. Albastru, ba nu, *mauve*, odaia ei din Luterană". Asaltul sinestezic de imagini vizuale, olfactive e specific procesului de rememorare proustian, iar pasajul de mai sus își regăsește corespondent într-un altul, din cel de-al doilea roman al ciclului Aniceților, *Huliganii* (cel în care Mitică Gheorghiu caută batista parfumată a Marcellei). Dar descrierea, fie că implică imagini vizuale, olfactive sau auditive, evocă diferitele grade de atenție a personajelor față de peisajul urban pe care îl traversează, acestea nefiind altceva decât corespondentele, la nivel narativ, ale diferitelor grade de intensitate a lecturii unui text[1]. Cu alte cuvinte, pe de o parte implicarea personajului în „trăirea" peisajului, gradul de empatie care se creează între acesta și spațiul traversat se reflectă asupra relației cititor–text, iar pe de alta dinamica vieții orașului o determină și pe cea a textului[2].

---

1. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 146.

2. Într-una din ultimele sale rătăciri bucureștene, Pavel vorbește despre această percepție sinestezică, despre diversele calități cu care sunt învestite locurile: „Străzile miros întotdeauna altfel. Fiecare are mirosul ei special, și parcă lumina lor e felurită, e personală; sunt oameni care par mai frumoși sau mai tineri pe anumite străzi. Sunt străzi bune, altele rele; sunt unele cu prezențe fantastice, altele frivole". Există, prin urmare, pe lângă o anumită predestinare, o predispoziție a spațiului pentru a înregistra între limitele sale anumite evenimente, și o calitate empatică a acestora: sunt străzi stimulative pentru gândire, și străzi nefaste, nepropice fluxului ideilor.

Descrierea casei din strada Luterană e urmată de frustrarea mărturisită a lui Pavel Anicet de a nu putea restabili „faima Aniceților", de a se vedea încurcat în țele propriei existențe, căci, într-un impuls de autoculpabilizare, Pavel își reproșează: „sunt acum incapabil să mă descurc chiar din dragostele mele". Obsesia rădăcinilor, a originii nobile, a faimei Aniceților, aristocrați decăzuți, sărăciți, rămași fără proprietăți (moșia de la Arvirești, despre a cărei recuperare se vorbește atât în *Întoarcerea din Rai*, cât și în *Huliganii*, căci obsesia lui Pavel îl contaminează pe Petru, după moartea fratelui său), e un laitmotiv al romanului (de altfel, ruptura cu trecutul, conflictul dintre generații sunt preocupări generale, materializate în cazul lui David Dragu printr-o relație problematică cu autoritatea paternă, declanșatoare a unei crize morale: odată cu moartea maiorului Dragu, David suferă o stranie detașare și începe să recepteze realitatea printr-o lentilă diferită, aspirația sa de a trăi *liber* și de a scrie transformându-se în nevoia unui sacrificiu în beneficiul familiei sale). Evocarea poveștii de dragoste cu Lucky e dublată de încă un indiciu geografic: strada Luterană, arteră paralelă cu Calea Victoriei, unde locuia Lucky și s-a desfășurat idila celor doi. Idila cu Lucky reprezintă, pe harta sufletească a lui Pavel Anicet, punctul unei rupturi, al unei despărțiri de idealurile unei adolescențe pline de aspirații către absolut și visuri eroice, împărtășite de prietenul său David Dragu: „Jurământul din clasa a VI-a: noi doi, David Dragu și Pavel Anicet, prieteni de creier și inimă… Absurd. Prea multe juram noi atunci; virginitate, orgoliu masculin, asceză, puritate, higienă". Termeni-cheie ai sistemului de gândire eliadesc din acea perioadă, ce trimit inevitabil la eseistica sa, dar și la articole publicate în presa vremii, asceza, eroismul, virilitatea sunt atribute la care aspiră toate personajele masculine ale lui Eliade. Într-un articol din anul 1928[1] se sintetizează semnificațiile acestui

1. „Aventura" (*Cuvântul*, 4 noiembrie 1928), în Mircea Eliade, *Virilitate și asceză. Scrieri de tinerețe, 1928*, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 291–294.

eroism la care visează, fiecare în funcție de propria natură, personajele din cele două romane amintite: „Sensul vieții majorității muritorilor nu poate fi decât aventura. Dar însăși aventura trebuie purificată, exaltată, cultivată. Dilema e între o viață de o mediocră comoditate și o viață de risc, de primejdioasă și continuă delectare. Nu te poți ridica prin voință la cunoașterea și vieţuirea absolutului. Poți construi însă o viață de aventură". Condiția acestei vieți care, căpătând un scop în sine, devine *operă de artă*, este însă experiența: „viața-operă de artă înseamnă îndurarea a oricât de numeroase și de diverse experiențe"[1]. Nevoia experienței autentice, a trăirii nemediate intelectual contrazice însă acele asalturi ale absolutului de pe meterezele erudiției, ale lecturilor însușite prin intermediul unei autodiscipline riguroase[2], ca și imaginea intelectualului implicat, deopotrivă cărturar și om de acțiune (precum în acel model idealizat de Eliade, al colonelului T.E. Lawrence). Între limitele acestei sfâșieri, ale acestei ireconciliabile dileme spirituale se desfășoară existența lăuntrică a personajelor, care încearcă s-o eludeze fiecare pe potriva propriei firi: David Dragu prin refuzul acceptării propriei sexualități și alegerea unei vieți ascetice, cu conotații mistice, la antipodul său, Pavel Anicet, care alege aventura în sensul menționat mai sus, al „trăirismului", pentru a folosi un termen al lui

1. Ideea se regăsește, de altfel, aproape întocmai în solilocviile stradale ale lui Pavel: „Să mă fac pe mine operă de artă, așa spuneam. Să fie viața mea o creație, să o împlinesc din toate părțile, să o rotunjesc, acesta să-mi fie țelul".

2. Este vorba despre acea dublă sete, de trăire dezlănțuită, de erotismul eliberat de afect și garant al libertății interioare (căci dragostea e văzută asemenea unei înrobiri, unei confiscări și toropeli spirituale la care aspiră toți membrii grupului lui Pavel Anicet), dar și de asceză, exercițiu al minții și puritate – sete socotită de Cioran drept simptomatică pentru generația '27, ce oscilează etern „între bibliotecă și bordel" (*apud* Dan C. Mihăilescu, „Cultul prieteniei, iubiri încrucișate, singurătăți agresive, elanuri faustice și istoria ca viol. Pe scurt: tinerețea interbelică!", prefață la *Întoarcerea din Rai*, Editura Litera Internațional, București, 2010, p. 22).

Șerban Cioculescu, ortodoxistul fanatic Eleazar, care face apologia revoluției non-violente, sau Emilian, și el adept al experimentalismului, care scrie, de altfel, un roman, ale cărui însușiri-cheie sunt autenticitatea și experiența, redate prin intermediul confesiunii directe, nepervertită de instrumentele literaturii (el afirmă, de altfel, că nu scrie *literatură*[1]).

Trecând de Piața Teatrului Național, Pavel Anicet se întoarce însă din drum, pentru a verifica, pe afișele din fața teatrului, o eventuală prezență a numelui lui Lucky.

Următoarele două repere topografice ne întăresc impresia că, de fapt, geografia bucureșteană e, în *Întoarcerea din Rai*, corespondentul unei geografii interioare, al unui film mental care nu respectă întocmai reperele *reale*, ci urmează o logică internă, care este cea a rememorării, a unui proces subiectiv, de anamneză și chestionare a conștiinței: „Zvârle țigara în mijlocul drumului și pornește. Opera Română, Teatrul «Maria Ventura»…“ La o cercetare a istoricului Operei Române din București[2], descoperim că sediul acesteia se afla, în 1933, la

1. E aici, de fapt, teza lui Eliade despre literatura *făcută* și nevoia de eliberare a scriiturii de orice este altceva decât relatarea fără artificii stilistice a experienței autentice, „adică nealterată și neliteraturizată“, din eseul „Originalitate și autenticitate“, v. Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 136.

2. Opera Română funcționează, până în 1958, când se mută în actuala clădire, proiectată de Octav Doicescu, la diverse adrese: Teatrul Național, Teatrul Lyric „Leon Popescu“, Teatrul „Regina Maria“ și Teatrul Eforie (Carol cel Mare). Găzduită până în luna septembrie a anului 1929 de Teatrul Lyric „Leon Popescu“, apoi până la sfârșitul lui 1930 de Palatul Eforiei, aflat pe Bulevardul Elisabeta nr. 5, Opera Română are sediul, deja de doi ani, în 1933, din nou la Teatrul „Leon Popescu“. În ciuda unei scrisori a Comandamentului Pompierilor Militari care avertizează, în 1930, când încă se proiecta reinstalarea Operei în clădirea din Piața Valter Mărăcineanu, că sala se află într-o stare precară și se cer aduse îmbunătățiri radicale, lucrurile sunt duse la înfăptuire (așa cum o arată și planurile orașului București din această

Teatrul Lyric „Leon Popescu“, în Piața Valter Mărăcineanu (v. figura A2), deci este puțin probabil ca în intervalul dintre clădirea Teatrului Național și cea a Teatrului „Maria Ventura“[1] să fi fost posibilă interceptarea vizuală a Operei; cel mai probabil, în procesul său de rememorare, naratorul, în lipsa contactului vizual, dar în virtutea pasiunii sale pentru muzica clasică, o adaugă printre celelalte puncte emblematice ale zonei; există, de asemenea, în finalul monologului, o trimitere la Ateneu și la un concert imaginar, dirijat de George Georgescu (pe atunci și directorul Operei Române), mai ales că sediul acestuia nu se găsește la o depărtare considerabilă de locul unde se află Pavel. Mai există și posibilitatea unui ocol al Teatrului, în jos, spre Cișmigiu și Piața Valter Mărăcineanu, către clădirea Operei, și o întoarcere în Calea Victoriei pe strada Matei Millo (ce despărțea Teatrul Național de Palatul Telefoanelor), chiar în apropiere de Teatrul „Maria Ventura“ (cu atât mai mult cu cât scopul plimbării lui Pavel este întârzierea sosirii sale la casa din strada Salcâmilor). Monologul acestuia continuă, vizând acum lipsa de *acțiune*[2], atât de invocată în

---

perioadă); prin urmare, când amintește Opera Română, Pavel Anicet se referă cel mai probabil la clădirea din Piața Valter Mărăcineanu (*cf.* Fondul de documente Departamentul Artelor: 1/1930, 24/1930, 33/1930, 37/1932, Direcția Arhive Naționale Istorice Centrale; *cf.* Arhiva Operei Naționale Române, programe și afișe din epocă).

1. Acesta se afla pe Calea Victoriei nr. 42, e vorba despre fosta Sală a Comediei, actualul Teatru Odeon.

2. Un model de cărturar și, în același timp, om de acțiune, este pentru Eliade colonelul T.E. Lawrence. Mai multe articole din anii ’30 vorbesc despre acest intelectual dublat de un aventurier tenace și erou civilizator (v. Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, trad. de Monica Anghel și Dragoș Dodu, Editura Humanitas, București, 2006, pp. 284–285), imaginea lui fiind, de altfel, evocată de profesorul ratat Gavrilescu, în *La țigănci*. Cu o sintagmă sintetizatoare, Eliade îl numește „aventurier de geniu“, referindu-se la personalitatea efervescentă și surprinzătoare a

eseistica lui Eliade, inerția sa spirituală, lipsa oricărui impuls activ, *viril*[1], atribut al Omului nou[2]: „Probabil că nu sunt mai mult de o jumătate de duzină de oameni inteligenți, virili și liberi. Restul sunt monștri intelectuali și creiere care și-au oprit creșterea de la unsprezece ani".

---

acestuia ca la „cel mai fantastic și mai nepătruns mit pe care l-a creat ultimul război" (în conferința „Un aventurier al deșertului: colonelul Lawrence", din 4 iulie 1934, în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice*, 1932–1938, Editura Humanitas, București, 2001, pp. 90 și urm.).

1. *Virilitatea* e un termen preluat de Eliade de la Giovanni Papini. Dintre textele despre *virilitate*, amintim îndelung discutatul „Apologia virilității" (6 ianuarie 1928, *Gândirea*), urmat de două articole („Virilitate și asceză" I și II, 11 și 17 octombrie 1928, *Cuvântul*) cu rolul de a explica poziția și intențiile din primul, dar și *Împotriva Moldovei* (19 februarie 1928, *Cuvântul*); pe 13 iulie 1928, Eliade îi scria lui Vittorio Macchioro: „În septembrie, într-o mare revistă unde public cu regularitate mici «bucăți» – va apărea o curioasă *Apologie a virilității*, căreia-i lipsește subtitlul, conținând considerații despre personalitate, despre conștiința modernă, despre conflictul Dionysos–Apollo–Christos, despre ascetism, realizarea interioară etc. Această cărticică – din care am publicat deja un fragment despre *Tragicul masculin* – este așteptată și deja atacată. Închipuiți-vă cât mă interesează butadele, ironiile, îndoielile lor… Am dreptul să mă arăt așa cum sunt, nu-i așa? Lucrez, sufăr, caut" (în M. Eliade, *Europa, Asia, America… Corespondență*, volumul al II-lea, cuvânt înainte și ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 2004, p. 161). Termenul e discutat pe larg, în contextul epocii, de către Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, trad. de Florin Chirițescu și Dan Petrescu, Editura Nemira, București, 1995, pp. 194 și urm.

2. Apariția Omului nou, precedată de o revoluție spirituală majoră (potențată, la rândul său, de existența unor personalități excepționale, și precedată de un apocalips, un moment de ruptură), este un eveniment iminent, altminteri „istoria se năruie, omenirea se năruie" (v. „Glose pentru Omul nou", în *Oceanografie*, ed. cit., pp. 156–160). Despre contextualizările sintagmei în epocă, vezi Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, ed. cit., pp. 274 și urm.

Zone de acțiune ale romanului, pe harta centrului Capitalei.

Ateneul Român
Cafeneaua Corso
Opera Română
(Teatrul Leon Popescu)
Teatrul Național
Teatrul Maria Ventura
Cercul Militar
Statuia I.C. Brătianu
Bulev. Elisabeta
Bulev. I.C. Brătianu
Calea Victoriei
Str. Franklin
Str. Doamnei
Str. Matei Millo
Str. Constantin Mille
Str. Dionisie
Str. Ion Câmpineanu
Str. Ion Ghica
Str. Vasile Conta
Str. N. Filipescu
Str. Belotei
Str. Ion Brezoianu
Str. Ion Heliade Rădulescu
Str. Mihai Eminescu
Str. Ion Luca
Str. Ion Nicolae
Str. Ion Ionescu de la Brad
Str. Ion Ionescu Quintus
Str. Ion Ionescu
Str. Ion Ionescu
Str. Ion Ionescu

Foișorul de Foc într-o carte poștală din anii ’20–’30.
(imagoromaniae.ro/MNIR)

Orice indiciu despre intervalul topografic următor, între Calea Victoriei și cartierul lui Ghighi, unde Pavel o și întâlnește, întâmplător, pe aceasta, lipsește cu desăvârșire. Dacă personajul a mers în continuare pe Bulevardul Carol și apoi pe Vasile Lascăr sau a ales un traseu întortocheat, apucând mereu pe „strada mai puțin luminată, îmbietoare și pustie", cum va face după despărțirea de Ghighi, nu putem decât specula (pe harta de la pagina 79 perimetrul este marcat cu gri), însă zona în care ajunge (Foișorul de Foc) va rămâne unul dintre toposurile des vizitate de personajele eliadești (pentru a oferi numai câteva exemple: în primul rând, lângă Foișor se află odaia închiriată de David Dragu, tot aici e ucis Ciru Partenie de către legionari și tot pe o stradă din preajma Foișorului se află casa colecționarului Iancu Antim, din *Noaptea de Sânziene*, pe aici se plimbă îndrăgostiții din *Nuntă în cer*, pe strada Dimitrie Onciul, dar și băieții din *Pe strada Mântuleasa*).

După despărțirea brutală de Ghighi, singurele indicii pe care le mai aflăm legat de direcția în care pornește Pavel este un colț cu trăsuri în așteptare, o stradă familiară, al cărei nume nu și-l poate aminti, precum și o rotondă în fața căreia încetinește pasul – este probabil vorba despre ronda menționată în planul Bucureștiului de la 1936, de unde Pavel va da în strada Țepeș Vodă, pentru a apuca fie pe Popa Nan, fie pe strada Cireșului și, poate, apoi pe Delea Veche, pentru că următorul punct de pe harta orașului, unde personajul constată cu surprindere că a ajuns, este Calea Călărașilor. Rătăcirea nocturnă a acestuia face însă lumină într-o altă zonă a conștiinței sale: analizându-și sentimentele pentru Ghighi, prototip feminin aflat la antipodul celui al Unei[1], monologul lui Pavel

1. Una, „tip minervic de femeie", e la antipodul lui Ghighi, „tipul sentimental comun, sincer și pasional" (E. Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2011, p. 122). Eliade valorifică literar un episod cunoscut din biografia sa, trăit în perioada

reia de fapt viziunea despre iubire (în sens erotic, dar și în sensul carității, al lui *agape*), ce domină întreaga carte. Iubirea poate fi deopotrivă izolare, limitare, întrerupere a contactului cu fluxul vital („să nu te izolezi în doi, să lași să curgă viața din jurul tău prin tine, să fii una cu ceilalți oameni"), cum filozofează Pavel într-un dialog imaginar cu David, dar și o „pasiune plenară și autonomă", sau cea despre care vorbește Eleazar, „dragostea aceea creștinească, dragostea de aproapele". În primul sens, iubirea poate consuma, devitaliza și dezechilibra ființa (atâta vreme cât nu se rezumă la pasiunea eliberată de constrângeri), în al doilea o poate pune în legătură cu divinitatea[1]. De altfel, nenumăratele referiri din roman la *eros* și *agape*, la dragostea ca uniune deopotrivă fizică și mistică, neconstrângătoare, ci stimulativă pentru îndrăgostit, lipsită de „intoxicări" inutile ar putea constitui un solilocviu suplimentar celor adunate în micul volum de eseuri apărut în 1932.

Temerile legate de o existență irosită, inautentică, lipsită de inițiative eroice, de gesturi exemplare constituie laitmotivul monologului lui Pavel, care simte că între ființa sa cotidiană (disimulată sub diverse măști succesive) și cea autentică se petrece o scindare; cu toate acestea, momentele de regăsire, de iluminare interioară îi certifică un adevăr personal, existența unui sine profund în care se regăsesc atribute precum *virilitate* și dorință de *acțiune*: „Dar câteodată sunt eu însumi, apariție fulgurantă și instantanee care mă copleșește, mă transcende. Atunci se avea, se regăsea, un Pavel cu înțelegere vertiginoasă, cu suflet de zeu, cu vreri cosmice". Obsesia e transferată, de

---

scrierii romanului *Întoarcerea din Rai*, cel al îndrăgostirii concomitente de două femei – Sorana Țopa și Nina Mareș (v. M. Eliade, *Memorii*, ed. cit., Cap. „Omul fără destin", pp. 242–271).

1. Despre această idee recurentă în gândirea lui Eliade, *agape*, iubirea creștină, Culianu spune că nu dovedește ortodoxismul lui Eliade, căci termenul e golit de semnificația sa strictă din ortodoxism și reînvestită cu sens (Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, *op. cit*., p. 212).

fapt, asupra întregii generații, care, urmând uneia ce și-a îndeplinit rolul în Marea Istorie, realizând visul tuturor românilor – unirea țării –, se afla într-o stare de inerție, lipsă de ideal, în căutarea unei noi „rațiuni de a fi“[1]. Pierderea *paradisului*, a perioadei de armonie politică de după Primul Război Mondial și Marea Unire, echivalează cu instaurarea a ceea ce Eliade numea „epoca de ruptură“; sentimentul alungării din paradis e dublat de un altul, cel al pierderii libertății, resimțit de autorul însuși: e vorba aici de libertatea individuală[2], a tinereții, din care pare să nu mai fi rămas decât amintirea perioadei când speranța întoarcerii în India era încă vie; totodată, pierderea libertății e asociată și cu episoadele amoroase care îl confiscă (de aici percepția feminității subjugatoare, a *vampirismului* feminin) – aflat în situația intolerabilă de a fi îndrăgostit de două femei în același timp, Sorana Țopa și Nina Mareș, Eliade nu întrevede altă soluție decât de a renunța la amândouă relațiile (gestul lui final nu e însă sinuciderea, ca în cazul lui Pavel, ci mai degrabă unul asemănător celui al lui David Dragu, de sacrificare a dorințelor egoiste în beneficiul celuilalt[3]; fragila Nina Mareș devine astfel soția sa în 1934).

Veșnic îndoit, torturat de incertitudini morale, faustic în această eternă nehotărâre, oscilație sufletească, donquijotesc în obsesia de a trăi aventura absolută, de a interveni în cursul

1. Despre teoria generației, așa cum o vede Eliade, și conflictul acestuia cu Nicoale Iorga, în Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, ed. cit., pp. 200 și urm.

2. Ricketts, Mac Linscott, *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907–1945*, East European Monographs, Boulder, 1988, p. 678.

3. Eliade acționează în virtutea unui instinct de protecție și din generozitatea sa bine-cunoscută, cum o arată și mărturisirile din *Memorii*. Va alege totuși tipologia feminității „tandru-materne, subtil-învăluitoare, ocrotitoare, constructive“, și nu „iubirea năvalnică, fantastă, copleșitoare în dăruire, invadatoare la modul vampirizant“ a Soranei Țopa (v. Dan C. Mihăilescu, „Cultul prieteniei…“, ed. cit., p. 24).

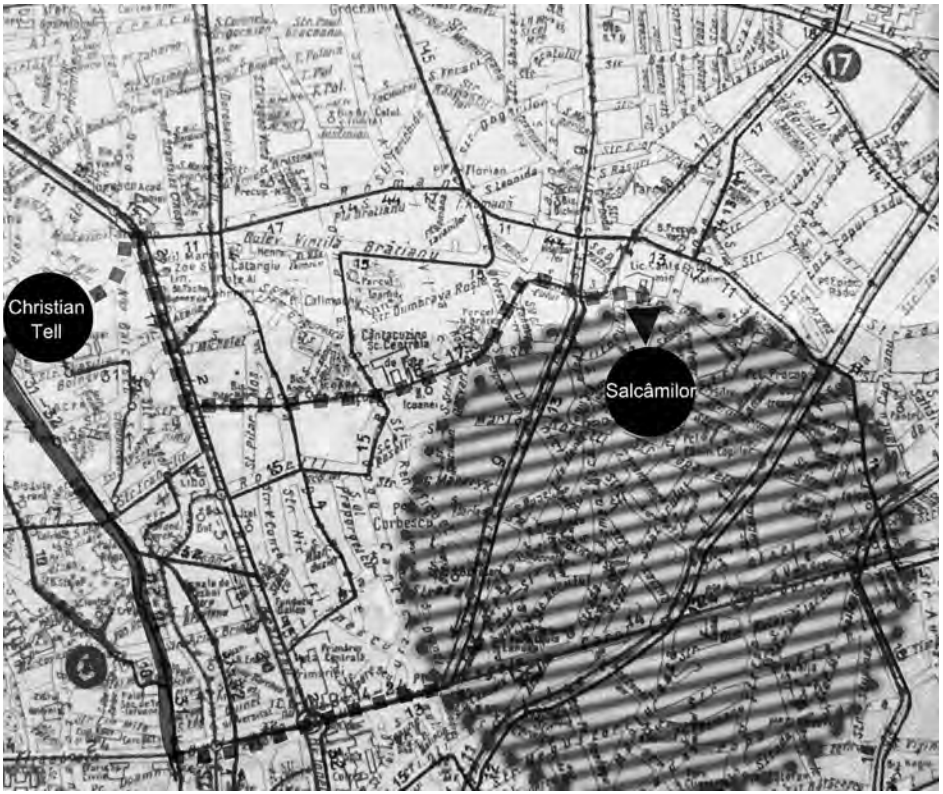
major al evenimentelor lumii sale, Pavel Anicet e un *cavaler al absolutului*, ce trăiește cu intensitate drama ființei scindate, împărțită în lupta dintre spirit și carne. Rătăcirea sa nu are rolul firesc, terapeutic, de anihilare a conștiinței (cum se întâmplă, în *Huliganii*, în cazul lui Mitică Gheorghiu, de pildă), ci reprezintă, dimpotrivă, o reactivare a acesteia, un amplu și minuțios interogatoriu al propriei persoane.

Un alt reper al topografiei ambigue dintre Foișorul de Foc și Calea Călărașilor merită de asemenea o atenție suplimentară: „Strada o cunoaște, deși nu-i știe numele. Îl va duce chiar înapoia casei; a trecut-o de nenumărate ori în anii liceului. Aceasta s-a petrecut demult, înduioșător de demult, pe când citea Novalis și Plutarh. Până ce, într-o noapte, pe aceeași stradă, s-a trezit întrebându-se: la ce bun? La ce bun Plutarh? Și Novalis? La ce bun orice, oricine, de oricând? Întrebări idioate, dar bicisnic de reale, concrete, împotriva cărora îi era peste putință să lupte". Misterioasa stradă fără nume, aflată în apropierea locuinței lui Pavel (strada pe care se află aceasta nu se precizează; din *Huliganii* aflăm că Petru Anicet locuiește, împreună cu mama sa, în Fundătura Mătăsari, și că cei doi se mutaseră aici după moartea fratelui său Pavel – după tipicul vremii, la Sf. Dumitru), găzduiește un eveniment ce amintește de un episod din *Memoriile* lui Eliade[1]: descoperind la un anticar o ediție din *De Pythiae Oraculis* a lui Plutarh, acesta se oprește pe o bancă în Cișmigiu și o citește pe nerăsuflate. Dezmeticindu-se la sfârșitul lecturii într-o înserare ce cuprinde treptat întreg parcul, debusolat și copleșit de un cumplit sentiment al inutilității, adolescentul Eliade se întreabă, la fel ca Pavel Anicet (tot la lectura lui Plutarh, dar și a lui Novalis), asupra sensului tuturor lucrurilor, fără a reuși să se smulgă din melancolia care-l contagiază și pe personajul său, în rătăcirile sale, tot într-un asfințit bucureștean.

1. Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., pp. 86–87.

Piața Brătianu, vedere spre bulevardul Brătianu, ianuarie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 030227

Pe Calea Victoriei. Piața Teatrului Național și Blocul Adriatica.
(imagoromaniae.ro/MNIR)



Cele două trasee posibile ale lui Pavel Anicet

Pe o hartă a liniilor de tramvai și autobuz din epocă am configurat cele două trasee posibile ale lui Pavel Anicet: primul, reprezentat cu linie punctată, ar fi însemnat ieșirea în bulevardul Take Ionescu și urcarea în tramvaiul cu numărul 17, care l-ar fi dus în apropiere de strada Salcâmilor (la Piața Gemeni). Al doilea traseu, cel ales de Pavel Anicet, a presupus ieșirea în Calea Victoriei, apoi parcurgerea acesteia probabil până în bulevardul Elisabeta, din acest punct indiciile lipsind cu desăvârșire. Probabil Pavel și-a continuat drumul pe bulevardul Carol, apoi, de la intersecția acestuia cu bulevardul Vasile Lascăr, a mers fie de-a lungul acestuia, fie s-a pierdut pe străzile din cartierul lui Ghighi, în drum spre strada Salcâmilor (de altfel, Pavel nu mai ajunge la destinație, iar întâlnirea cu aceasta are loc întâmplător, undeva în cartier).

Printre punctele de reper ce ne-au servit la alcătuirea hărții romanului se mai află Cercul Militar[1], Universitatea, dar și celebra cafenea Corso, loc de întâlnire al intelectualilor interbelici, frecventată în epocă de autor, aflată în clădirea Jockey-Club[2], vizavi de restaurantul Cina (v. figura A2), aici desfășurându-se majoritatea discuțiilor pe teme social-politice din roman: de altfel, într-o frază antologică, o afirmație ironică a lui Eleazar din *Huliganii* pare să sintetizeze toate semnificațiile topografiei Căii Victoriei: aceasta e spațiul predilect al intelectualității bucureștene, care face ca „întreaga cultură românească" să se învârtă „între Corso, Ateneu, Fundația Carol și Calea Victoriei". Piața și statuia Brătianu[3] (pe locul Pieței Universității de astăzi) sunt alte două puncte de reper, aici despărțindu-se îndeobște Pavel de prietenul său David Dragu (care, ca și Ștefan Viziru mai târziu, în *Noaptea de Sânziene*, își închiriază o odaie unde, sustras din mijlocul vieții

1. În *Noaptea de Sânziene*, Cercul Militar devine locul predilect al plimbărilor nocturne ale lui Vădastra (fapt deloc întâmplător, având în vedere reveriile legate de existența militară, de autoritatea și disciplina pe care aceasta le implică, continuat narativ cu obiceiul acestuia de a se plimba prin oraș îmbrăcat în uniforma colegului de apartament): „În orele lui libere Vădastra avea obiceiul să urmărească femeile care i se păreau frumoase și elegante. Înainte de căderea serii, se plimba pe Calea Victoriei, la întretăierea cu bulevardul Elisabeta, și privea cu multă îndrăzneală femeile care treceau pe lângă el. […] Când însă o femeie i se părea de o excepțională frumusețe, începea s-o urmărească. Îndată ce ieșea din puhoiul care năpădea, la acea oră, spre Calea Victoriei, se apropia de ea…" Vădastra pornește deci în vânătorile nocturne din acest „punct zero" al Bucureștiului monden, de la intrarea în zona cafenelelor și barurilor unde petrece boema bucureșteană.

2. Aceasta era situată în perimetrul parcării de astăzi dintre Ateneul Român și Fundația Carol I și a fost demolată ulterior pentru lărgirea Pieței Palatului.

3. Pe un maidan din vecinătatea statuii Brătianu se petrec multe dintre escapadele elevului Mircea Eliade, evocate în *Memoriile* sale (ed. cit., pp. 42, 45, 47 etc.).

de familie și departe de reproșurile paterne, să-și poată scrie opera; aceasta se află undeva pe bulevardul Ferdinand, lângă Foișorul de Foc). Un rudiment de camera Sambô, amintind deopotrivă de mansarda din strada Melodiei, această odaie la care David visează dintotdeauna e un spațiu auster, conform cu natura ascetică a acestuia și cu preocupările sale îndreptate exclusiv către evoluția spirituală.

De asemenea, și strada Grigore Alexandrescu e un important punct de reper: aflată tot în extrema nordică a Căii Victoriei, strada constituie unul dintre locurile cel mai des vizitate de Pavel, care este „secretarul unui om celebru", un anume Baly, a cărui locuință se află pe aici (nu o dată ea e invocată în alibiurile menite să camufleze aventurile amoroase ale lui Pavel).

Romanul se sfârșește cu un traseu în oglindă cu cel din prima parte, un fel de odisee macabră, tot către Piața Brătianu, însă nu mai e vorba despre un traseu prin memoria personajului, aceasta fiind anulată de intimitatea morții pentru care Pavel se pregătește ca pentru marea eliberare, după cum o conștientizează el însuși: „Observă că nu are amintiri, că străzile pe care trece nu-i amintesc nimic. Am depășit memoria personală, memoria sentimentală – se gândi el fericit. Ăsta e un început bun. Mă pregătesc pentru eternitate".

II.2. Bucureștiul violent

În cea de-a doua parte a romanului, topografia bucureșteană între limitele căreia se învârt personajele pare să-și păstreze coordonatele, care devin însă, cum am spus deja, din spații ale loisirului și șuetelor culturale toposuri învestite negativ, cu conotații ale violenței și haosului social. Astfel, locuri precum Piața Teatrului Național, Cercul Militar, statuia lui I.C. Brătianu, Universitatea se transformă în scene ale unor conflicte violente, iar neliniștea ce cuprinde treptat Bucureștiul anului

1933 ajunge, anunțată de vuietul sinistru al sirenei de la Atelierele Grivița, să contamineze întreaga zonă de desfășurare a acțiunii romanului. Arătam, mai devreme, că formele literare sunt dependente, condiționate de spațiul desfășurării propriei acțiuni (*ortsgebunden* e termenul propus de Moretti pentru a defini această relație de dependență): fiecare cu „geometria sa proprie, limitele, tabuurile spațiale sau rutele preferate“[1]. Am încercat să analizăm parcursul lui Pavel printr-o anumită zonă bucureșteană, definitorie pentru ceea ce am constatat că este, în prima parte, Bucureștiul boem, în a doua, cel violent. Întrebarea de ce evenimentele din *Întoarcerea din Rai* (și apoi, din *Huliganii*) se petrec în această zonă, și nu într-o alta, în zona Mântuleasa, de pildă, unde este plasată acțiunea mai multor nuvele fantastice, constituie un bun punct de plecare în analiza ultimelor două părți ale romanului. Și în ce fel locurile care punctează traseul lui Pavel din prima parte conțin, în „natura“ lor, această predispoziție către a se transforma în spații de manifestare a violenței? Ce anume le predispune la acest lucru și de ce au constituit ele alegerea autorului? Un prim răspuns se referă tocmai la poziția lor topografică: Calea Victoriei este osul spinal al Capitalei interbelice, axa sa principală (de altfel, personajele lui Eliade – cele din romanele realist-psihologice – o numesc „Bulevardul“, la fel cum Teatrului Național i se spune, generic, „Teatrul“), în jurul căreia se organizează întreg universul lui Pavel și al membrilor grupului de tineri intelectuali, așa cum am văzut deja. Apoi, aici se află locuri cunoscute în epocă drept spații publice ce găzduiesc îndeobște manifestații și proteste. Bulevardul e și o cale de acces, o punte de legătură între Bucureștiul periferic (unde se încadrează și Atelierele Griviței) și centru. E „inima orașului“, axa ce leagă periferiile de centru: pe aici pornește Emilian cu intenția de a

1. Franco Moretti, *Atlas of the European novel*, ed. cit., p. 5.

ajunge la Ateliere, rememorând întâmplările ce se petrecuseră, tot în acest perimetru, cu un an în urmă, pe aici pornește Pavel spre Ghighi, neapucând pe ruta firească, și cea mai scurtă, aici este punctul de întâlnire (întâmplătoare sau nu) al membrilor grupului de prieteni. Bulevardul pare să-și exercite o putere magnetică asupra locuitorilor orașului, pentru că ei știu că aici pulsează cel mai puternic viața acestuia (în intervalul limitat al Căii Victoriei se aglomerează atâtea puncte de interes de pe harta culturală și boemă a Capitalei). De altfel, într-una dintre ultimele sale plimbări prin București, Pavel Anicet conștientizează legătura subtilă, empatică pe care o are cu orașul și cu străzile lui, atât de puternică, încât îl abate chiar de la gândul morții, mai mult decât reușesc s-o facă sentimentele de dragoste sau prietenie față de Una, Ghighi sau David: „Când coborî în stradă, se aprindeau felinarele. Se îndreptă fără voie către bulevard; luminile acestea roșii îl fascinau, *îl țineau încă legat de București*. Parcă erau mai mult ale lui, mai aproape de trupul și sufletul lui decât Una sau Ghighi, sau Dav bunăoară“ (s.m.).

S-ar putea vorbi, fără îndoială, despre un București al romanelor de tinerețe ale lui Eliade (cele realiste) și despre unul al prozelor scurte și romanelor de maturitate, acolo unde acțiunea se deplasează spre zona Mântuleasa–Pache Protopopescu–Foișorul de Foc (există, fără îndoială, și un argument ce ține de biografia autorului, dar nu este aici locul pentru a-l discuta).

Totul începe cu sunetul strident, lugubru, al sirenei de la Atelierele Grivița[1], ce traversează liniștea unui amurg bucureș-

1. O mărturisire a lui Eliade arată cât de tare îl marcase sunetul lugubru al acesteia, care nu întâmplător traversează întreaga parte a doua a romanului *Întoarcerea din Rai*, creând o legătură subtilă, metaforică, între membrii grupului de intelectuali altminteri scindat și marcat de o non-comunicare paralizantă: „Greva de la Atelierele «Grivița» din februarie 1933, sirena aceea, al cărei urlet sinistru îl auzisem o zi întreagă, juca un rol important“ (în *Memorii*, ed. cit., p. 263).

tean legând cu un fir imperceptibil, sonor, diverse locuri și personaje[1]; sunetul e aproape o *prezență* (de altfel, așa o percep și Emilian, și Una), aproape un personaj ce bântuie străzile cuprinse acum de teroare și haos ale Bucureștiului. Cel dintâi îl aude Emilian, care se pregătește să se alăture grevei de la Grivița, în timpul siluirii bestiale a servitoarei (unul dintre episoadele cele mai violente ale cărții, amintind de scena violului din tren, din *Huliganii*). Mai mult decât ceilalți, Emilian, surescitat de ideea implicării active în evenimentele de la Grivița (acesta e deja cuprins de o „excitare aproape erotică", inculcată de iminența faptelor de violență la care se pregătește să participe), percepe vuietul sirenei ca pe o „prezență": „Simți atunci că ceva neașteptat, ireal, hidos se petrecea lângă el; o prezență străină, cineva care îl observa, care sta lângă el. Sări din pat îngrozit. La ușă nu era nimeni; prin ferestre nu se putea vedea. Doar țipetele ei să fi atras pe cineva; dar nu e nimeni acasă. Și totuși, ceva străin, ceva care n-ar fi trebuit să fie. Zări revolverul jos, căzut probabil în timpul când a trântit fata în

1. Cum observă Mac Linscott Ricketts, sirena ajunge la urechile aproape tuturor personajelor din roman, care reacționează diferit, căci aceasta îi acutizează fiecăruia propriile probleme ale conștiinței. Mai mult, în afară de Emilian, care participă în mod activ la revoltă, celelalte personaje aproape că nu află de existența grevei decât prin intermediul acestei sirene. Singurul conflict politic înregistrat în economia romanului, acesta capătă, spune Ricketts, un substrat *simbolic* și *profetic* pentru evenimentele ulterioare din viața personajelor (Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907–1945*, ed. cit., p. 682). De altfel, considerată într-o altă ordine decât cea simbolică, această unică evocare a unui eveniment politic nu și-ar găsi sensul (Mihail Polihroniade, de pildă, îi reproșează lui Eliade că „politicește, romanul e complet greșit", pentru că se concentrează asupra unui „episod fără importanță politică"; Eliade își argumentează alegerea astfel: „Dar, pentru mine, greva de la Atelierele «Grivița» ilustra și ea, într-un mod patetic și artificial, pierderea «Raiului», zvârlirea noastră în istorie"; în Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 263).

pat […]. Atunci înțelese: se auzea un sunet depărtat și totuși foarte viu, prezent pretutindeni; un semnal de uzină, ca un țipăt de moarte, ca o chemare în ajutor". Lui Emilian, sunetul sirenei îi încarnează temerile și sentimentul de vinovăție, acesta transformându-se totodată într-un straniu stimulent pentru simțuri, devenind un laitmotiv auditiv al scenei violului: „În curte, signalul neîntrerupt, de fabrică în incendiu, de la Ateliere, se auzea mai puternic, mai iritant. Asta îl încurajă și îl emoționă". Voluptatea fizică, asociată sentimentului de putere pe care i-l oferă actul siluirii servitoarei, intrată într-o stare de pasivitate și abandon care îl înfurie și îl neliniștește pe Emilian, nu durează însă, iar dezamăgirea resimțită se va transfera ulterior și asupra sentimentului înălțător că asistă la un episod istoric decisiv. Pornind spre Calea Griviței și Ateliere, parcurge un traseu care e, de asemenea, o traiectorie prin memoria personajului, asupra căruia vaietul sirenei acționează ca un resort al conștiinței: „Își aminti de jandarmii din martie anul trecut, de luptele acelea cu studenții, la Cercul Militar, în fața Universității, pe Calea Victoriei…" Indiciile topografice ne evocă traseul lui Pavel Anicet, dar și pe cel al grupului de prieteni care migrează dintr-o cafenea în alta (de la Corso la Bar Automat, aflat vizavi de Palatul Telefoanelor), întârziind pe Calea Victoriei în lungi plimbări nocturne.

Alte puncte de reper pe harta violențelor din 1932 sunt Facultatea de Drept și statuia lui Brătianu. Și de data aceasta drumul lui Emilian echivalează cu un examen al conștiinței, potențat fără îndoială și de episodul erotic violent de mai devreme: „Pe atunci nu era comunist. De fapt, nici acum nu se simte comunist […]. Îi e complet indiferent cine face revoluția: comuniștii, socialiștii sau naționaliștii. Ceea ce îl interesează este gestul revoltei, curajul de a ieși în stradă și a lovi, a ucide. Singurul sens pe care îl mai poate da vieții este acesta, al revoltei și responsabilității, al împotrivirii contra ticăloșiilor și murdăriilor

din jurul lui". Credoul său îl situează la antipodul unui alt „revoluționar" (și creștin-ortodox) declarat, Eleazar, care discută însă despre revoluție în termenii unei revolte non-violente, un proces îndelungat și pasiv, apanaj al elitelor formatoare de ideologii. Ceea ce e pe cale să descopere însă Emilian este că atunci când un ideal abstract e convertit în *acțiune*, tradus în termenii realității se produce ruptura, scindarea între ceea ce ținea de avântul tineresc, hrănit cu lecturi stimulative pentru ideea de eroism, așa cum o percep *huliganii* de mai târziu, și condimentat cu discuții la cafeneaua Corso, și realitatea sordidă, violentă și, într-un final, dezamăgitoare a revoltei de la Grivița (episod – ficțional – simptomatic pentru ceea ce urma să se întâmple – în realitate – cu intelectualii prinși în cercul vicios al unei situații politice ambigue și anticipare a unor evenimente ulterioare, decisive în percepția actuală a generației '27).

Pe Pavel Anicet izbucnirea sirenei îl surprinde în strada Christian Tell; sunetul e perceput mai întâi de Una, care îl asociază cu un semn de rău augur, adus de o prezență bântuitoare, înfricoșătoare: „Ea asculta atentă sirena. Cineva care vine de departe, și bate în ușă și te deșteaptă. Un ceas rău, un ceas straniu…" La rândul lui, cuprins de neliniște, Pavel își va descoperi mai târziu, plecând de la Una, pe stradă, cauza angoasei: el asociază sunetul sirenelor cu bătăile clopotelor care anunțau, în timpul războiului, bombardamentele. Dintr-odată, Bucureștiul familiar, liniștitor suferă o metamorfoză radicală, devenind un oraș al haosului și rătăcirii înspăimântate: „Parcă ghicea o așteptare surdă și spaimă în aer. Ceva care schimbase deodată parfumul străzilor, gustul acela de *déjà vu*, *déjà connu* al Bucureștiului. Părea un oraș nou, părea că pietrele și arborii încep să tresară. Ferestrele respirau luminate cu teamă în ger. Începuse să se facă frig. Trotuarul răsuna metalic, asemenea unui oraș străin, vast, făcut din ciment și oțel". Imaginile descriptive amintesc de fantezia de mai devreme a lui Emilian, care visa dărâmarea Bucureștiului și înălțarea unei

„cetăți a soarelui, un oraș tânăr, alb, viril, pur“[1]. Bucureștiul real, așa cum îl percepe Pavel, e însă întocmai imaginea răsturnată a acestei cetăți ideale, utopice, de factură renascentistă (subtilă mise-en-abyme a prăbușirii sufletești, a dezamăgirii finale a lui Emilian, care conștientizează inadvertența dintre revolta abstractă, în numele unui ideal absolut, și conflictul haotic care însoțește evenimentele de la Atelierele Grivița): un oraș departe de utopiile solare ale lui Emilian, dar și de labirintul idilic al lui Pavel, un București „uluit, înspăimântat“. Orașul transformat într-o făptură straniu însuflețită („pietrele și arborii încep să tresară“, „ferestrele respirau luminate cu teamă în ger“ – sintagmele conțin personificări negative ale orașului altădată receptacul al emoțiilor individuale), de sunetul metalic, rece, al sirenei, ce contagiază întreaga lume, dar și de fiorul nefiresc care îl trezește la viață, e dintr-odată un spațiu nefamiliar, ostil și amenințător, ale cărui legături cu lumea privilegiată altădată a boemei intelectuale bucureștene au fost definitiv anulate. Orașul însuflețit pare acum locuit de un spirit rău, iar empatia de altădată pare să se fi dizolvat în indiferența rece tipică spațiilor conflictuale.

Adunați în redacția ziarului *Curierul*, David Dragu, Bicu Lazarovici și Vlădescu (el percepuse și mai devreme „timbrul străin, hain, necruțător“ al sirenei) vorbesc și ei despre vuietul exasperant, înnebunitor al acesteia; „Are să-i adune pe toți sirena asta proletară“, spune cu ironie Lazarovici, abținându-se

1. Imaginea orașului ideal e, de altfel, una recurentă la Eliade, reunind diferite semnificații; dacă aici imaginea orașului „alb, viril, pur“ e expresia gândirii utopice a fantastului Emilian, care visează la triumful rațiunii absolute și la un reviriment spiritual care să însemne o ruptură definitivă cu trecutul, în nuvela *Incognito la Buchenwald*, „orașul de diamant“ e o variantă a unui București sublimat, transfigurat de lumina orbitoare a revelației, un oraș incandescent, ale cărui clădiri se transformă în „imense cristale, asemenea unor nesfârșite flăcări de aur și pietre scumpe“.

Pe Calea Victoriei, în fața Barului Automat, aprilie 1932.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 004222

Bulevardul Take Ionescu văzut de sus, august 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 031748b

Stația de trăsuri și automobile din fața Teatrului Național, început de secol XX.
(imagoromaniae.ro/MNIR)

Calea Victoriei în dreptul Palatului CEC.
(colecție personală)

însă de la un eventual calambur. Sunetul traversează chiar Bucureștiul lui Pavel Anicet și ajunge și în strada Salcâmilor, unde Ghighi își trăiește la rândul ei angoasa: însărcinată și hotărâtă să facă un avort, aceasta ascultă vuietul sirenei ce îi acutizează sentimentul de singurătate și neputință, despre care îi scrie ulterior lui Pavel într-o epistolă. Fir nefast al unei Ariadne diabolice, sunetul pare să reunească punctele principale din prima parte a romanului într-un labirint pe dos, răsturnat, al orașului cuprins de haos social.

În *Huliganii*, rolul acesta îl îndeplinește ninsoarea, zăpada, care are o funcție simbolică, fiind aproape un personaj. Aceasta e liantul dintre personaje, ce recreează geografia orașului, având o dublă funcție: de regenerare spirituală și revigorare a personajelor, căci ajută la instalarea amneziei binefăcătoare, sau psihopompă, anticipând, în cazul doamnei Anicet, moartea acesteia: „Ningea cu fulgi mari, ningea fin și des, ca în toiul iernii. Trotuarele se acoperiseră repede cu o zăpadă nouă și curată. Globurile electrice căpătaseră o lumină de far. Într-un singur ceas, Bucureștiul trecuse aproape în feerie"; Petru Anicet chiar afirmă la un moment dat: „mă simt mult mai liber așa. […] Parcă mă nasc din nou…" (Petru și Alexandru); „David Dragu se întoarse acasă pe jos. Ninsoarea îi făcea bine, fulgii reci care i se opreau pe obraji, pe fruntea rece (căci umbla descoperit) îl ajutau să-și risipească gândurile"; „fulgii mari de zăpadă, măriți și mai mult de lumina globurilor electrice. Ninsoarea îl distra, îi risipea gândurile […], acum ningea frumos și des, iar Bucureștiul era prea alb și prea curat ca Gheorghiu să nu se simtă plin de nădejdi; ninsoarea de-afară-l chema" (Mitică Gheorghiu); „miroase a zăpadă de munte, a zăpadă de țară; zăpada e colorată aici și-și pierde mirosul cu cât se apropia de centru" (doamna Anicet). În cazul acesteia, ninsoarea îndeplinește, dimpotrivă, o funcție anamnetică: ea își reamintește, străbătând drumul înapoi spre casa din Fundătura Mătăsari,

evenimente din existența de la Arvirești: zăpada în care îl rostogolea pe Pavel, ritualul frecării cu zăpadă; imaginea ninsorii liniștite, fără vânt, „cu fulgi mari, ca snopii tăiați" are o evidentă conotație funerară, la antipodul proprietăților regenerative pe care zăpada pare să le aibă pentru celelalte personaje. Imaginea Bucureștiului alb, „de feerie", semnalează dispariția reperelor cartografice, o disoluție a contururilor ce delimitau geografia orașului, echivalentă, la nivelul semnificației, cu ștergerea oricăror mărci sociale subliniate în roman, aflate, precum urmează să arătăm, în legătură cu punctele identificate pe harta orașului.

II.3. O topologie socială a orașului[1] – câteva plimbări prin labirintul citadin

„Recunoștea străzile; recunoștea mai ales stările sufletești pe care le abandonase pe aici cu câteva ceasuri mai înainte, și care acum îl întâmpinau cu fiecare imagine știută."

Huliganii

Fiecare decizie majoră a unui personaj, determinând o răsturnare de situație (echivalentă, în economia narativă, cu ceea ce Barthes numea *funcție cardinală*, iar Franco Moretti, mergând pe urmele sale, *punct de cotitură*), e anticipată, precum am arătat, de o rătăcire a acestuia printr-o anumită zonă a orașului, deloc întâmplătoare: înainte de sinucidere, Pavel Anicet se întoarce spre casă pe bulevard, urmând un traseu în oglindă cu cel inițial, și același lucru îl va face și mama sa, în următorul roman din ciclul Aniceților, *Huliganii*; într-un alt registru, tot

1. Termenul îi aparține lui Marc Brosseau, care observă că în reprezentarea orașului din romanul *Manhattan Transfer* al lui Dos Passos există două structuri – socială și spațială – care se suprapun și se exprimă una pe cealaltă (*Des romans-géographes*, ed. cit., pp. 141–142).

în *Huliganii*, Mitică Gheorghiu pornește într-un parcurs al unei rememorări de tip proustian, o posibilă replică la plimbarea din după-amiaza de august a lui Fred Vasilescu, în căutarea batistei parfumate a Marcellei, moment ce anticipă colapsul psihologic al acestuia și hotărârea răpirii etc. O serie de corespondențe sesizabile la nivelul relației cu spațiul devin limpezi odată configurată harta narativă pe care se deplasează personajele: în vreme ce zona predilectă de plimbare a personajelor din *Întoarcerea din Rai* era Calea Victoriei, zonă-cheie a evenimentelor social-politice care pun în oglindă drame personale, în *Huliganii*, roman al obsesiei identitare și de ordin social, acțiunea se deplasează spre periferia orașului, spre Fundătura Mătăsari, unde Petru Anicet și mama sa se văd nevoiți să se mute după moartea lui Pavel și unde vor avea loc multe dintre scenele importante ale romanului, sau strada Aurelian, unde trăiește frivola Nora, iubita lui Petru, în vreme ce lumea strălucitoare, înstărită a Bucureștiului locuiește în zone centrale precum strada Batiștei (unchiul Dem și familia acestuia) sau strada Grigore Alexandrescu (familia Baly, fostul angajator al lui Pavel și protector al Aniceților). Calea Victoriei, cu lumea cafenelelor sale boeme, rămâne zona predilectă pentru reuniunile tinerilor intelectuali (întâlnindu-l pe Jean Ciutariu în față la cafeneaua Corso, Mitică Gheorghiu îl pălmuiește în plină stradă; ulterior, acesta își caută rivalul în dragoste prin localurile de pe Calea Victoriei); Mitică Gheorghiu, singur, ori împreună cu alți prieteni, mănâncă la Continental sau așteaptă sfârșitul spectacolelor de la teatrele de revistă la grădina Modern (astăzi, grădina Berlin, pe strada Constantin Mille), în vreme ce Petru și Alexandru se întâlnesc la o grădină din cartier, de vizavi de stația tramvaiului 14, la întretăierea străzii Mătăsari cu bulevardul Pache Protopopescu, sau caută o cârciumă din spatele Gării de Nord. De obicei, îl regăsim pe Alexandru Pleșa în compania unor prieteni în cafenele de pe Calea Victoriei, dar aproape niciodată Petru Anicet nu li se alătură (într-una dintre

scenele finale, Alexandru și Petru îl întâlnesc pe Mitică Gheorghiu într-o cârciumă din spatele Gării de Nord, „unde se petrecea bine“, abia descoperită de acesta, de când, după aventura de la Viena, își petrece nopțile bând prin localurile bucureștene). De altfel, violența se deplasează, în *Huliganii*, dinspre sfera socială spre cea privată, al doilea roman al ciclului Aniceților depășind în acuitate și cruzime psihologică *Întoarcerea din Rai*, dar abandonând fundalul politic și concentrându-se aproape exclusiv pe dramele individuale ale personajelor.

Două zone par să se contureze, în antiteză, în roman, consemnând topografic aceeași năzuință intimă pe care o au și personajele balzaciene de a accede de la „ilustra vale a dărăpănăturilor ce stau să se surpe și a gârlelor de noroi“ la lumea strălucitoare a cartierelor de lux. O modalitate asemănătoare e prezentă, de altfel, și în cazul romanului *Manhattan Transfer* al lui Dos Passos, unde ritmul, observă Brosseau[1], e dat de tehnica narativă de alăturare a două scene aflate în opoziție, într-un contrast menit să sublinieze tocmai inegalitățile și diversitatea orașului (e vorba de trecerea de la imaginea unei străduțe pline de copii sărmani la cea a unui restaurant luxos sau de la un magazin ieftin la un salon somptuos etc.). O *topologie socială* pare să susțină fundamentul romanului *Huliganii*, care o continuă pe cea din *Întoarcerea din Rai* și o completează, consemnând legătura intrinsecă dintre personaje și acțiunile acestora și spațiu[2] – astfel, harta orașului din *Huliganii*, ca și din *Întoarcerea din Rai*, oferă deopotrivă indicii de ordin social, dar și legate, cum am arătat, de mecanismele narațiunii.

---

1. *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 137.

2. Brosseau identifică în romanul lui Dos Passos patru sfere sociale majore: cea a afacerilor și politicii, cea a spectacolului, cea a slujbelor mărunte și a micilor comercianți și cea a șomerilor, a delincvenților și criminalilor (*idem*, p. 141).

Obsesia recuperării Arvireștilor, a instalării într-o nouă viață, a unei locuințe luxoase, a cumpărăturilor de la celebra băcănie Dragomir (unde Petru cheltuie banii primiți de la Anișoara) funcționează ca motor principal al acțiunii și reprezintă, pentru Petru Anicet, echivalentul dorinței de nestrămutat a lui Rastignac de a părăsi casa Vauquer și strada Neuve-Sainte-Geneviève pentru a accede la zona Chaussée d'Antin (unde locuiesc Delphine de Nucingen, dar și Anastasie de Restaud) sau la foburgurile Saint-Honoré ori Saint-Germain. Dar, cum și remarcă, de altfel, critica de întâmpinare a vremii, Eliade nu reușește o frescă de epocă[1], și poate că, de fapt, altceva îi stă în intenție, mai puțin dinamica societății în ansamblul său și mai mult (până la un punct) o radiografiere a unei anumite categorii, cea a intelectualilor[2] – personaje aparținând unor clase sociale inferioare sau lipsite de tangențe cu lumea culturală sunt puține și lipsite de contur (frivola Nora, în *Huliganii*, servitoarea siluită din *Întoarcerea din Rai*, membrii familiei Marcellei, de la Bârlad, sunt apariții

1. Șerban Cioculescu, de pildă, consideră că Eliade nutrește ambiția de a realiza un roman-frescă, dar îl împiedică subiectivitatea („Întoarcerea din Rai", în *Adevărul*, 11 martie 1934, în *„Dosarul" Eliade*, vol. III (1928–1944), „Elogii și acuze", Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2000, pp. 34–39); de aceeași părere este Costantin Noica: „*Întoarcerea din Rai* nu e un roman social, deși autorul avea orgoliul să facă așa ceva" („Mircea Eliade: Întoarcerea din Rai", *Convorbiri literare*, februarie 1934, în *„Dosarul" Eliade*, vol. IV (1929–1936), „Jos farsa!", Partea întâi, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2001, p. 75).

2. Într-un pasaj din *Memorii*, proiectând ultima parte a ciclului Aniceților, *Viață nouă* (care urma să aibă, la rândul ei, mai multe volume, estimate la 1 200–1 500 de pagini, și să înceapă cu *Ștefania*), Eliade își afirmă intenția de a diversifica sferele sociale din care fac parte personajele: „aveau să apară în acest roman-fluviu un număr considerabil de personaje din medii extrem de felurite (încercam cu orice preț să mă dezbar de «intelectualii» *Întoarcerii din Rai*)" (ed. cit., p. 316).

episodice, departe de a putea constitui tipologii, iar Pavel Anicet – ca și fratele său, Petru, în *Întoarcerea din Rai* și *Viață nouă* – e însăși imaginea aristocratului decăzut care face din recuperarea moșiei familiale un scop existențial); cum de altfel consemnează și în memorialistică, scopul autorului e de a oferi o imagine a generației '27. *Huliganii* continuă deci cartografierea unui București deja familiar, deplasându-se, totuși, spre periferia acestuia, unde acum scăpătații Aniceți își duc existența de la moartea lui Pavel: „Petru Anicet locuia într-o casă veche și mică, la sfârșitul străzii Mătăsari. În față era o grădină neîngrijită, cu o cișmea legată cu cârpă, ca să nu picure continuu. Trei odăițe scunde, mirosind a lemn ud și a bucătărie. Într-una, cea care da în curtea din dos, Petru își așezase pianul, patul și cărțile rămase de la frate-său […]. În dosul casei se întindea o curte largă, noroioasă, cu un grajd aproape surpat, pe care doamna Anicet îl închiriase unui căruțaș din mahala. În fund, lângă gard, erau câțiva vișini și gutui crescuți sălbatec, printre bălării și floarea-soarelui. Mai la o parte, o movilă de cărămizi sparte, tablă ruginită și moloz, rămasă de la dărâmarea hanului vechi – pe care crescuseră buruieni". Imaginea dezolantă a „mizeriei din Fundătura Mătăsari" contrastează cu cea a miticilor Arvirești, pe care frații Petru și Pavel visează să-i recupereze și care apar în evocările doamnei Anicet, dar și cu a *palace*-ului familiei Baly. Așezată simbolic la capătul liniei tramvaiului 14, cu care circulă Petru între cele câteva puncte de referință ale traseului său urban, într-o fundătură mizeră de mahala aflată la capătul orașului, casa e însăși imaginea deznădejdii și a lipsei de perspectivă în care trăiesc membrii familiei Anicet, „moșieri din moși strămoși, siliți acum să se mute într-un fund de mahala și să trăiască din ajutorul unui străin". Entuziasmul inițial și hotărârea de a se împotrivi deznădejdii și de a se adapta noii situații, considerată temporară, de altfel, până la îndelung vehiculata recuperare a moșiilor părintești, se transformă însă treptat în disperare, ce o împinge pe doamna Anicet la alcoolism și, în cele din urmă, la sinucidere, iar pe Petru la furt și dezintegrare interioară.

În contrapondere, un pasaj din a doua parte a romanului înfățișează luxul din casa familiei Baly, aflată în strada Grigore Alexandrescu, unde Felicia își organizează serata obișnuită, prima din lungul șir de baluri bucureștene ale iernii. Totodată, serata constituie un prilej de a evidenția narativ eșantionul social rămas neprecizat până acum, prezentat indirect prin intermediul deplasărilor personajelor pe harta orașului[1]: „Serata Feliciei Baly se deosebea, de altminteri, și prin invitații pe care îi aduna laolaltă. Veneau, în afară de mondeni și oameni politici – invitați de d-l Baly – , nenumărați scriitori, gazetari și studenți. D-l Baly folosea de mulți ani câțiva secretari aleși dintre tinerii intelectuali săraci și merituoși". Episoadele narative ce consemnează balul din strada Grigore Alexandrescu demonstrează funcția mediatoare pe care o reprezintă locul pentru interacțiunile sociale[2] – nu numai că în acest punct se întâlnesc destinele mai multor personaje, care coexistă pentru un anumit interval temporal, între limitele unui anumit spațiu, dar momentul constituie punctul de fugă al mai multor fire narative: acum are loc aleatoria cerere în căsătorie a lui Alexandru Pleșa, urmare a unei discuții cu David Dragu despre valorile eroismului și asumarea responsabilității (încă o variantă a tramei din nuvela *Aventura* și a poveștii lui Teodoru din *Întoarcerea din Rai*), care va hotărî mai multe dintre destinele celor implicați, dar și prăbușirea morală a Irinei Pleșa, care sfârșește prin a accepta avansurile lui Jean Ciutariu, vulgarul seducător al Marcellei Streinu. O societate formată din tineri aflați în plină criză spirituală și bătrâni intelectuali preocupați de scrierea unor opere de sinteză[3] (în vreme ce domnul Baly lucrează la o

1. „Pregătirile unei serate și serata propriu-zisă are rolul (ca în *Concert din muzică de Bach*) de a trece în revistă o seamă dintre biografiile aristocraților" (în Cornel Ungureanu, *Șantier 2*, ed. cit., p. 154).

2. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 148.

3. În continuarea fragmentului de mai sus, despre serata de la familia Baly, Cornel Ungureanu face mai multe observații importante legate de

magnifică istorie a vechilor instituții românești, domnul Lecca face cercetări legate de Cavalerii Teutoni) e înfățișată, cu toate contradicțiile sale, în episodul seratei din casa de pe strada Grigore Alexandrescu. Însăși gazda, domnul Baly, teoretizează așa-numitul fenomen al „dezordinii necesare" și se autoproclamă un ocrotitor al tinerei generații neînțelese și rebele, lansându-se într-un discurs care să facă limpede acest lucru, în vreme ce domnul Lecca, dezamăgit de absența „erudiților bătrâni", a „controverselor istorice și lingvistice", se refugiază în consultarea titlurilor din biblioteca gazdei. Astfel, în câteva scene-cheie se concentrează întreaga dinamică socială, toate articulațiile sociale ce oferă suport desfășurării narative din *Huliganii*[1]; raporturile de forță dintre personaje se precizează, conflictele se concretizează, atingând o finalitate sau alta; chiar și absența lui Petru Anicet e numai aparentă, într-un episod intermediar e consemnată discuția dintre acesta și mama sa, din casa de pe strada Mătăsari, în contrast cu cele ce se petrec la serata Feliciei Baly. Pentru fiecare dintre personaje, serata se dovedește a constitui o scenă, un cadru de desfășurare a propriei prestații: pentru domnul Baly reprezintă un prilej de a recrea imaginea opulenței și a privilegiului social care definește

„bătrânii" din cele două romane ale lui Eliade, *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*: „Dl Baly, evreu convertit la ortodoxie, e descendentul unei familii foarte bogate; […] Călătorește, se ocupă cu istoria trecutului românesc, cu sociologia și filozofia. Visează lucrări vaste, sinteze universale, vrea să scrie o grandioasă sinteză, în limba engleză, asupra vechilor instituții românești". De asemenea, Anastasie Lecca e văzut ca un potențial „monstru de erudiție", „un claustrat", „devitalizat", ce trăiește „într-o lume quasiimaginară" (Cornel Ungureanu, *Șantier 2*, ed. cit., p. 154).

1. Spațiul social se poate delimita în urma identificării acestor „rețele" inițiate de „practicile sociale de cooptare, precum recepțiile, seratele și reuniunile amicale", observă Pierre Bourdieu, realizând și o diagramă a „câmpului puterii" din *Educația sentimentală*, care ilustrează relațiile dintre personaje (*Regulile artei*, ed. cit., pp. 15–16).

existența familiei sale, dar și a ipostazei sale de intelectual cu vederi progresiste, favorabil modului de gândire al noilor generații, opus imaginii bătrânului intelectual retrograd care este domnul Lecca; pentru Alexandru Pleșa, serata e cadrul public unde își poate traduce în realitate ideile legate de eroism și acțiune, chiar cu consecințe dramatice asupra lui și a celorlalți; pentru Irina Pleșa sau Felicia Baly e scena unor dezamăgiri amoroase (ambele înșelate în așteptări, reacționează diferit, prima autoflagelându-se printr-un exercițiu al umilinței, a doua refugiindu-se într-o resemnare suverană, căzând apoi pradă deznădejdii).

O scenă memorabilă din *Manhattan Transfer* (din capitolul al cincilea, „La Târgul de animale“[1]), cea a seratei de la Seaside Inn, reunește multe dintre personajele primei părți a romanului: George Baldwin, tânărul avocat ambițios care va deveni un personaj central al cărții, Ellen, care tocmai a divorțat de John Oglethorpe, Jimmy Herf, acum adult, Grant Bullock, jurnalistul, Congo Jake, contrabandistul etc. Personaje aparținând unor medii sociale diverse se reunesc cu ocazia acestei serate, iar destinele lor se întâlnesc temporar[2]. Aici este spațiul unde sunt dezvăluite intrigi amoroase (triunghiul George Baldwin–Ellen–Jimmy Herf), au loc discuții pe teme politice și sociale (personajele vorbesc despre război, despre căderea Bursei și prăbușirea Wall Street-ului), ies la iveală amănunte din viața mondenă (crima din Canarsie, cartierul din Brooklyn), drame sau frământări individuale (obsesia lui George Baldwin pentru Ellen, aproape culminând cu o tragedie, dragostea nemărturisită a lui Jimmy pentru aceeași Ellen) etc. Spațiul servește drept conector social, având un rol mediator: pentru un anumit interval temporal, traiectoriile personajelor se întâlnesc,

1. S-a folosit ediția John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Editura Leda, București, 2006, trad. de Adrian Buz. Toate citatele provin din această ediție.

2. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 149.

relațiile se elucidează sau se complică. Într-un singur episod se concentrează rețeaua de relații sociale ce împânzește întregul text, iar la finalul acestuia din ea se vor desprinde fire narative paralele, concretizând și oferind un deznodământ acțiunilor ce debutaseră în timpul seratei: astfel, lăsând în urmă „restaurantul de la șosea (care) se topi în urmă ca o cupă de înghețată", Ellen și Jimmy pornesc într-o plimbare a cărei finalitate ar trebui să fie vizitarea casei din Carnasie unde a avut loc asasinatul despre care s-a discutat mai devreme; de asemenea, Jimmy și prietenul său, Tony Hunter, părăsesc petrecerea pornind la o plimbare pe șosea care va culmina cu teribila mărturisire asupra homosexualității lui Tony și a gândurilor sale de sinucidere.

Marele absent al seratei (ca, în *Huliganii*, Petru Anicet, care, deși invitat la balul Feliciei, preferă retragerea din viața socială din care făcuse parte fratele său) este Stan, iubit al lui Ellen, „acel copilandru dezechilibrat și alcoolic de care se îndrăgostește Ellen și care activează într-un mod cu totul «anormal», «exagerat»"[1]. Personaj „fără psihologie", care acționează aparent arbitrar, căci din narațiune lipsesc cu desăvârșire indiciile legate de atitudinea lui, Stan este, ca și frații Anicet, obsedat de imaginea tatălui, ratat social și amoros.

Dar mai importantă decât analiza celor două lumi aflate în antinomie flagrantă e cu siguranță cea a traseelor care consemnează deplasarea personajelor pe harta orașului, mobilitatea acestora având, cum am mai remarcat, un rol structurant, de organizare a spațiului narativ. Legăturile invizibile care creează liantul între cele două lumi, granițele simbolice ce funcționează ca puncte de demarcație socială (semnalând, totodată,

1. „În romanul lui Dos Passos, ceea ce impresionează cu adevărat și impune este totala lipsă de psihologie, de analiză și explicație. Nici o linie care să explice «ce vrea personajul», sau «de ce a făcut el ce a făcut»" (Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed. cit., pp. 82–83).

uneori transformări de ordin sufletesc) reprezintă, de fapt, elementele coordonatoare ale spațiului: traversarea orașului de către Petru Anicet din Fundătura Mătăsari către Vila Tycho Brahe, de pildă, semnalează o criză a acestuia, acutizată de furtuna pe care o percepe ca pe o perturbare a ordinii lumii sale și un semn de rău augur (la fel cum doamna Anicet percepe ninsoarea care acoperă orașul, ștergându-i liniile recognoscibile, drept un semn al morții); tot astfel, vizita lui Alexandru Pleșa, care ajunge din centrul bucureștean, de pe strada Batiștei unde locuiește la unchiul său, în Fundătura Mătăsari sau drumul doamnei Anicet de la Vila Tycho Brahe în aceeași Fundătură reprezintă trasee ce angrenează diverse episoade narative, dispuse în funcție de desfășurarea acestor axe și anticipând, cum am mai remarcat, *punctele de cotitură*, momentele-cheie ale textului.

În cartea sa dedicată imaginii corpului în literatura română interbelică și postdecembristă, Simona Sora[1] discută de altfel despre *Întoarcerea din Rai* în termenii unei dualități a *intimului* și *extimului*, cu alte cuvinte a sferei personale și sociale, personajele pendulând între planul intimității, al existenței personale, și cel al extimității, al vieții în cadrul grupului și societății. În termenii geografiei textuale, celor două teritorii le corespund două tipuri de spații, interioare și exterioare, iar trecerile între acestea, sau din sfera privată în cea socială, nu se fac niciodată fără consecințe de ordin narativ[2].

---

1. Simona Sora, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Cartea Românească, București, 2008, p. 136.

2. „Strategii politice și sociale, cuceriri sentimentale și sexuale, jocuri ale puterii, raportul dintre public și privat, între interior și exterior: mișcarea personajelor care circulă dintr-un spațiu în altul pare să dezvăluie treptat tematicile și strategiile narative“ (Nathalie Solomon, „Le rôle structurant de l'espace chez Balzac: le topos qui cache la fôret“, în Audrey Camus, Rachel Bouvet (coord.), *Topographies romanesques*, ed. cit., p. 197).

Cum acțiunea romanului se petrece într-o toamnă bucureșteană, urmată de începutul iernii marcate de tragica moarte a doamnei Anicet, laitmotivul textului rămâne ploaia ce pare să dizolve contururile familiare ale orașului și să-l transforme într-un spațiu al incertitudinilor și mizeriei sufletești: dacă lui Petru Anicet o furtună bucureșteană îi provoacă neliniști inexplicabile, percepția lui David Dragu (surprins de ploaie în plimbarea sa alături de Alexandru Pleșa) coboară în organic, asociată fiind unei frici instinctive de mizerie și consecințele ei: „Îl plouase bine, prin trenchcoatul învechit și ros. Simțea o febră umedă, un dezgust total al țesuturilor. I se păreau lucrurile mai triste așa, mai reci și mai triste"; mai mult, acesta își interoghează prietenul asupra propriei stări sufletești: „Pe d-ta nu te exasperează ploaia?", „Când sunt în casă, îmi place"; pe de altă parte, Felicia Baly trăiește cu voluptate sosirea toamnei și a ploilor: „Felicia ar fi vrut o toamnă rece, ploioasă, neguroasă. Ar fi vrut să treacă prin ploaie cu gulerul trenchcoatului ridicat, cu bărbia aplecată spre piept, cu ochii aproape închiși – și să ajungă acasă stropită de noroi, udă, tremurând, bucurându-se că își va putea încălța pantofii moi de pâslă și va putea bea câteva cești cu ceai fierbinte, ghemuită în fundul divanului". Regăsim, în confesiunea fiicei domnului Baly, atât voluptatea și senzualitatea ce amintesc de autenticism și de așa-numitul trăirism îndelung teoretizate de Eliade în activitatea publicistică, cât și un indiciu de ordin social, ce depășește sfera individualului. Spre deosebire de Petru Anicet sau David Dragu, Felicia Baly aparține unui alt segment social – pentru bogata moștenitoare care își petrece verile în Italia ostilitatea toamnei bucureștene e prilej pentru un joc al contrastelor, ce implică doza de masochism aferentă unei femei tinere aflate în așteptarea unei experiențe emoționale decisive: între opulența reședinței Baly și frigul și umezeala de pe străzile orașului, între interiorul confortabil și exteriorul ostil, jocul e unul inofensiv, căci sentimentele celei ce îl declanșează nu sunt dublate de o teamă

autentică – în vreme ce pentru Petru Anicet furtuna bucureșteană încarnează temeri vechi, scoțând la iveală complexe sociale și emoționale, pentru Felicia Baly vremea rea semnalează începutul sezonului de baluri și anticipă noi experiențe emoționale atât de așteptate.

Asaltul sinestezic de imagini vizuale, olfactive e specific procesului de rememorare proustian, iar pasajul de mai sus își regăsește corespondent într-un altul, de data aceasta din al doilea roman al ciclului Aniceților, *Huliganii* (cel în care Mitică Gheorghiu caută batista parfumată a Marcellei). Dar, așa cum am arătat, descrierea indică gradul de atenție a personajelor față de peisajul traversat, acestea nefiind altceva decât corespondentele, la nivel narativ, ale diferitelor grade de intensitate a lecturii unui text[1]. În cazul romanului analizat aici, sinestezia e procedeul ce anunță declanșarea procesului rememorării, iar notarea, uneori amănunțită, alteori fugitivă, în acord cu dinamica vieții interioare a personajelor, a imaginilor descriptive introduce un episod introspectiv, ce anunță o incursiune în trecut. În *Huliganii*, în plimbarea ce urmează episodului umilirii doamnei Anicet de la Vila Tycho Brahe, o totală anihilare a simțurilor („D-na Anicet nu mai știa de câte ceasuri umblă prin ninsoare. Nu mai simțea nici frig, nici cald, nu-și mai simțea nici carnea strivită“) anticipă o exacerbare a acestora, o explozie sinestezică ce conturează un univers neverosimil, colorat în nuanțe violente, expresioniste: „Se trezi târziu, într-o piață luminată puternic. Observă că zăpada e colorată ciudat aici, și-și pierde mirosul cu cât se apropie de centru. Băteau lumini roșii, albastre“. Lipsa reperelor ce circumscriu îndeobște peisajul familiar, fie ele temporale („trebuie să fie târziu“) sau spațiale („nu știa în ce parte a orașului se află“, „nu știa pe unde o duce mașina. Se uită de câteva ori pe fereastră, dar nu recunoscu nimic“), disoluția treptată a lumii, dispariția

1. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 146.

tuturor indiciilor care ar putea ajuta procesului de identificare au o conotație funerară, ca și automobilul psihopomp (motiv curent în proza lui Eliade, dacă ne gândim fie și numai la mașina verde din *Noaptea de Sânziene*, la trăsura care îi duce pe Gavrilescu și Hildegard la Băneasa etc.) sunt toate indicii ale unui sfârșit iminent.

II.4. Orașul „epileptic". Binomul timp–spațiu în *Huliganii* și *Întoarcerea din Rai*

Orașul este, în *Huliganii* și *Întoarcerea din Rai*, orașul „modern", haotic, fragmentat. Dezordinii umane, fluxului haotic ce curge pe marile bulevarde, așa cum îl arată de altfel și fotografiile Bucureștiului interbelic, îi corespunde o tutelară dezorganizare, o anarhică, permanentă metamorfoză a orașului ce crește pe vechea alcătuire tihnită, de oraș patriarhal. Cuprins de ceea ce Pierre Sansot numește *convulsiunile modernității*[1], orașul se metamorfozează imperceptibil, iar peisajul urban suferă transformări radicale: acestea pot fi privite, spune Sansot, deopotrivă ca un dezechilibru, ca un semn al demenței, al unei incoerențe cvasipatologice, dar și drept consecință a unui puseu anarhic, și totuși extrem de vital, care face să crească o nouă vegetație exuberantă de centre comerciale, șosele, o abundență de noi străduțe, poduri și pasaje, centre socio-culturale etc. Nașterea noilor forme, care reconfigurează peisajul urban are, firește, implicații profunde asupra psihicului uman; sentimentul alienării e conferit de lipsa unor repere familiare, a bornelor care altădată fixau marginile, de apariția unor noi granițe ale spațiului, a unei noi perspective, de cvasidispariția liniei orizontului (sau apropierea acesteia, până la senzația de sufocare, de care suferă protagoniștii romanului modern).

1. Pierre Sansot, *Variations paysagères. Invitation au paysage*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1983, pp. 212–213.

Angoasa orașului e firește și cea a locuitorilor lui, dar rapida transformare a acestuia, apariția fulminantă a formelor noi, ritmul trepidant al dezvoltării sale sunt însăși expresia exuberanței modernității, care îi animă și pe locuitori. Tinerii intelectuali obsedați de acțiune, de virilitate (în sensul discutat mai devreme), în plimbările lor frenetice prin labirintul orașului sunt, la rândul lor, însăși expresia acestei exuberanțe, iar ritmul lor interior este ritmul orașului, aproape antropomorfizat, aproape o ființă vie, cum o arată unele pasaje.

Noua viață urbană presupune, pe lângă reorganizarea spațiului și dinamitarea reperelor familiare, și o reconfigurare a sa în funcție de traseele pe care le desenează pe harta orașului noile mijloace de transport: tramvaiul[1], apoi taxiurile și, mai rar, automobilele personale schimbă fața orașului, îl dinamizează, adăugând la angoasa irecognoscibilității o alta, a vitezei alienante, ce contribuie la impresia de haos general[2]; noul ritm al orașului e provocator de nevroze[3], căci agitația exterioară își găsește lesne ecouri lăuntrice, iar experiența flaneurului se modifică și ea: plimbările personajelor din *Întoarcerea din Rai* și

1. „Majoritatea poeților îl consideră *un semn al modernității*. Acest vehicul atât de rapid, de neînduplecat pe șinele pe care nu le poate părăsi li se înfățișează drept manifestarea unei epoci pe care o cred nebună, destinată beției" (în Pierre Sansot, *Poétique de la ville,* ed. cit., p. 304).

2. Analizând un citat din *Manhattan Transfer*, ce surprinde deplasarea unui personaj prin agitația citadină, Marc Desportes asimilează apariția vieții urbane moderne unei „experiențe violente, marcate de viteză, zgomot, semnale luminoase" (în *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe-XXe siècle*, ed. cit., p. 252).

3. Existența între limitele marilor metropole e asociată unei anumite nervozități încă de la începutul secolului: Georg Simmel vorbește despre intensificarea vieții nervoase, ca rezultat al schimbării rapide, intermitente a impresiilor exterioare și interioare („Les grandes villes et la vie de l'esprit", în *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 234, citat în *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe-XXe siècle*, ed. cit., p. 252).

(mai ales) *Huliganii* reflectă discontinuitatea, ritmul spasmodic, neliniștea orașului însuși; animate de discuții intelectuale, legate mai ales de sensul existenței personale și de o problemă identitară, rătăcirile tinerilor intelectuali din romanele amintite vorbesc despre o căutare de sine care e și a orașului însuși, aflat într-o fază tranzitorie, de transformări majore.

Într-o observație a lui Alexandru Pleșa apare imaginea orașului-furnicar, haotic, animat de o agitație sterilă, absurdă: „Îi mărturisise totuși, o dată, că îi simte lipsa în acest București atât de neînțeles lui, unde oamenii – chiar cei mai buni – au întotdeauna ceva de făcut, se trudesc necontenit să ajungă undeva, departe, dincolo de ei" (e vorba despre oameni „obsedați de acțiune", care „totuși nu fac nimic") – însăși viața orașului este, prin urmare, reflexul unei stări de haos interior, al fugii de propria identitate, al incapacității de asumare a unor opinii și de a acționa conform lor.

În excelenta sa analiză dedicată cronotopului din *Manhattan Transfer* al lui Dos Passos, Marc Brosseau observă că romanul abundă în indicații legate de punctele importante ale acțiunii, dar nu se referă decât foarte rar la coordonatele temporale: „timpul e punctual, fragmentat, iar reperele cronologice sunt pe cât de rare, pe atât de dispersate"[1]; mai mult, nefiind vorba despre un timp organic, dens, acesta nu transmite nici un sentiment al duratei, e un timp „atomic" și impersonal, care se conjugă la eternul prezent. Concluzia lui Brosseau este că viziunea despre timp și spațiu din *Manhattan Transfer* se află în concordanță cu ritmul și dezordinea vieții urbane, a vieții acestui *stupid oraș epileptic*, după formula lui Dos Passos. Dar cronologia internă fiind anulată, coordonatele spațiale ies în evidență, constituind singurul set de repere ale acțiunii, altminteri haotice, alcătuite fiind din scene fără legătură una cu

1. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., cap. 5, „Des lieux du texte aux lieux comme textes", pp. 129–153.

cealaltă, fără nici un fel de tranziție între ele, fără să putem intui dacă acestea se petrec în același timp sau succesiunea lor are, de fapt, un criteriu cronologic.

Elipsele lui Dos Passos, tehnica lăsării în suspensie a unor scene creează întocmai impresia de ritm sacadat, tempoul imprimat textului grație acestui procedeu apropiindu-se de cel al orașului însuși, cu viața lui trepidantă.

Admirator al lui Dos Passos[1], ca și al lui Aldous Huxley[2], Eliade experimentează în cele două romane luate în discuție tehnica fluxului conștiinței, evidentă în lungul traseu parcurs

---

1. Într-un eseu din *Oceanografie*, Eliade își exprimă întreaga admirație pentru autorul american, remarcând autenticitatea personajelor sale, ca și „lipsa de psihologie, analiză și explicație": „Citind *Manhattan Transfer* al lui Dos Passos, mă gândeam ce admirabil lucru e să întâlnești într-un roman oameni vii pe care, dacă i-ai fi întâlnit în viață, ai fi ezitat să-i crezi sinceri și, mai ales, vii" („Despre oameni și roman", p. 83).

2. „Romanele acestea amintesc mereu de Huxley, multitudinea paginilor de eseu, pline de substanță intelectuală, de pasiune pentru idei, pluralitatea destinelor și compunerea lor contrapunctică, prezența unui scriitor și a unui roman în roman", Ilina Gregori, „Mircea Eliade. Literatul", *Ramuri*, septembrie, 1967, în *Dosarul „Eliade"*, vol. VIII (1967–1970) „Reabilitare provizorie", cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2003, p. 23; într-o conferință radio, Perpessicius remarcă, de asemenea, maniera narativă comună lui Huxley (27 iunie 1934, în *12 prozatori interbelici*, antologie, text îngrijit, cuvânt înainte și notă asupra ediției de Dumitru P. Panaitescu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 371), iar Octav Șuluțiu apreciază la *Întoarcerea din Rai* combinația a două metode dificile – prima a contrapunctului lui Huxley, a doua a monologului interior de tip joycean („Mircea Eliade: *Întoarcerea din Rai*", *Familia*, martie, 1934, în Mircea Handoca, „*Dosarul* "*Eliade,* vol. IV, ed. cit., pp. 84–85). Într-un pasaj din *Memoriile* sale, Eliade mărturisește: „Mi-am cumpărat ultima carte a lui Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, pe care am citit-o pe nerăsuflate. Îmi aduc aminte că am sfârșit-o cu câteva minute înainte de a ajunge la Oxford" (ed. cit., p. 317).

de Pavel între strada Christian Tell și strada Salcâmilor (*Întoarcerea din Rai*), dar și în camilpetresciana călătorie a lui Mitică Gheorghiu în căutarea batistei parfumate a Marcellei. Ambele pasaje sunt reprezentative pentru concepția despre timp și spațiu din romanele realist-psihologice ale lui Eliade, ilustrative pentru tehnici și procedee pe care acesta le preia de la autorii pe care îi admiră.

Un fragment emblematic pentru legătura dintre labirintul topografic și cel textual îl constituie căutarea lui Mitică Gheorghiu, funcționar bancar iremediabil îndrăgostit de o actriță frivolă, a cărui poveste va căpăta treptat accente grotești: „Recunoștea străzile; recunoștea mai ales stările sufletești pe care le abandonase pe aici cu câteva ceasuri mai înainte, și care acum îl întâmpinau cu fiecare imagine știută. Întâlni umbra unui castan uriaș; îl străbătură din nou toate gândurile care îi treceau prin cap atunci când o zărise întâia oară, la începutul nopții. Recunoscu, lângă un colț, foișorul unei vile. Știa că de aici trebuie să cotească la stânga ca să întâlnească strada casei lui…“ (s.m.). Încadrând spațiul străbătut de Mitică Gheorghiu în căutarea batistei pierdute (situat undeva în zona Cotrocenilor), am vorbi despre *zona de acțiune*, dar și despre un *traseu* al personajului, cu funcție inițiatică și eliberatoare, căci după rătăcirea prin labirintul de străzi, personajul descoperă rolul anamnetic și curativ al acesteia: „Poți merge fără să mai simți oboseala, poți merge așa la nesfârșit, fără să mai gândești, fără să-ți mai amintești ceva, aproape fără să știi că exiști…“ Procesul rememorării, al anamnezei provocate de reactualizarea unor emoții uitate prin *imagine* (în toate accepțiunile sale: imagine vizuală, olfactivă, auditivă), este urmat de amnezia binefăcătoare, într-un raport amnezie-anamneză inversat; în plus, reconfigurarea, reconstituirea topografiei literare oferă indicii prețioase despre semnificațiile textului – zona Cotrocenilor, cea în care se plimbă Gheorghiu, ne oferă indicii despre starea socială a acestuia, fiul unui afacerist bogat, el însuși funcționar bancar, om de lume, cu un statut privilegiat în

cercurile bucureștene (în termeni de antropologie literară, vorbim despre paralimbaj, despre conglomerate de gesturi, posturi, dar și de indicatori sociali: acele elemente ce vorbesc despre identitatea unui personaj – universul domestic, veșminte, locuri frecventate, maniere etc.).

Traseul labirintic al străzilor pline de case sau vile din Cotroceni e marcat cu indicii ce îi servesc drept puncte de reper: foișorul unei vile, un grilaj înșelător: „I se păru că se află drept în fața curții căutate. Simți în tot trupul un val cald și obrajii i se îmbujorară deodată. Dar după ce pipăi grilajul își dădu seama că se înșelase“, toate *semne* (dintr-un alt registru, firește, decât cel magic) ce marchează, de fapt, intrarea în labirint și, totodată, imersiunea într-o altă zonă a conștiinței. Rătăcirea lui Mitică Gheorghiu are astfel conotația unei experiențe ce presupune deopotrivă exacerbare senzorială și, la fel ca în cazul lui Fred Vasilescu și al după-amiezii sale de august, dilatare temporală și instituirea unui alt tip de percepție asupra lumii.

Cu siguranță nu e întâmplător nici că plimbarea lui Mitică Gheorghiu începe din dreptul podului Elefterie (traseul inițial al lui Mitică Gheorghiu, din momentul pierderii batistei, cuprindea zona Cotroceni, Facultatea de Medicină și, în cele din urmă, Atelierele CFR) sau că, la finalul acesteia, epuizat de căutarea nebunească printre casele Cotrocenilor, acesta resimte o oboseală adâncă, vecină cu somnolența, care îl „lovește“ la fel ca pe Gavrilescu soarele orbitor când coboară din tramvai aproape de curtea țigăncilor sau pe Fărâmă căldura insuportabilă de pe strada Popa Soare: „Oboseala îl lovi din nou, de astă dată puternic, copleșitoare. În câteva clipe, trupul întreg își pierdu prezența obișnuită, și îl simți stâlcit, intoxicat, pe alocuri absent“[1]. De altfel, într-un enunț aproape blecherian,

1. Paolo Santarcangeli amintește care sunt aspectele mistice și simbolurile, însemnele, asociate mereu cu reprezentările labirintului: somnul, angoasa, drumul plin de obstacole, peregrinarea sufletului prin tărâmurile

corpul „absent“, care și-a pierdut „prezența“, trădează sentimentul alienării, al înstrăinării treptate de care va suferi de acum înainte personajul, ce va culmina cu teribilul episod al violului și cu degradarea socială și sufletească completă a acestuia.

Personajele din cele două romane finalizate din ciclul Aniceților sunt, de fapt, rezultatul, produsul unei relații cu spațiul și al unor descrieri ale toposurilor-cheie ce oferă imaginea orașului-furnicar halucinant, haotic[1]. Astfel, plimbările dublate de amplele discuții ale eroilor au, de fapt, rolul de a contura personajele, de a le sublinia psihologia și a le dezvălui idealurile fără acele supărătoare, din punctul de vedere al lui Eliade, imixtiuni auctoriale prin care acesta să precizeze natura relațiilor dintre personaje, explicându-le atitudinile sau analizându-le comportamentul. Din îndelungata perindare prin Bucureștiul autumnal, sub ploaia torențială, a lui David Dragu și Alexandru Pleșa, aflăm mai multe despre cele două personaje decât prin intermediul descrierilor directe ce ar reprezenta apanajul unui autor omniscient; la fel se întâmpla cu Pavel Anicet, în lunga lui plimbare pe Calea Victoriei, al cărui monolog interior dezvăluie amănunte-cheie din istoria sa personală, ca și credourile ce definesc, de fapt, o întreagă generație. Plimbările personajelor, însoțite de amplele discuții despre natura erois-

morții, caverna, simbologia centrului, figura „Păzitoarei Pragului“, dansurile și jocurile cu aspecte labirintice, complexele mitice ale Taurului, securii, pământului (Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, Editura Meridiane, București, 1974, vol. II, p. 9).

1. Observații asemănătoare au fost făcute de mai multe ori de geografii literari. De pildă, despre personajul ducesei de Langeais s-a afirmat că este, de fapt, „produs“ de descrierea amănunțită a foburgului Saint-Germain care precedă intrarea sa în scenă; faptul că aparține acestui foburg îi conferă un anumit tip de comportament, căci personajul nu poate acționa independent, ci numai prin raportarea la acest ansamblu (A. Henry, H. Olryk, „Le texte alternatif: les antagonismes du récit dans *L' Histoire des Treize* de Balzac“, în *Revue des Sciences humaines*, 1979, nr. 3, p. 81).

mului și nevoia de acțiune, despre *demonismul* feminin și necesitatea nașterii Omului nou, sunt cele care dau de fapt ritmul narațiunii, care influențează, la rândul lor, coordonata spațială și pe cea temporală[1].

Observația e cu atât mai valabilă referitor la spațiile intimității: casa Tycho Brahe e însăși imaginea stăpânilor ei, vetustă, excentrică, stranie, o prezență aproape antropomorfă, la fel ca aceea a conacului din *Domnișoara Christina*, anticipând, de altfel, atmosfera de acolo; casa din Fundătura Mătăsari e o mise-en-abyme a stării sufletești a lui Petru Anicet: decăderea și degradarea statutului Aniceților, prăbușirea morală a doamnei Anicet, haosul emoțional care îi determină lui Petru evoluția sunt conotate de însăși imaginea casei ruinate, al cărei interior precar mobilat vorbește despre mizeria sufletească în care se cufundă treptat ultimul vlăstar al familiei Anicet.

Imaginea ruinelor, învestite însă cu o aură melancolic-romantică, mai e prezentă la Eliade și în descrierea demolării casei Calomfir, o casă Usher a cărei ruină nu survine sub acțiunea necruțătoare a timpului, ci printr-o intervenție brutală, ce sugerează de fapt invazia unei noi ordini, forțată, aflată pe punctul de a înlocui vechile legi ale lumii Calomfirilor. Reflex al unei epoci privilegiate și lumi uitate, ruinele hanului pe care se ridică de fapt casa din Fundătura Mătăsari servesc și ele drept indiciu asupra statutului și identității reale a Aniceților, așa cum vom vedea în capitolele următoare.

---

1. „Le dynamisme qu'acquiert le tableau est nécessairement consommateur de temps. Pour faire ressortir la contingence des lieux et le caractère souvent éphémère des réseaux sociaux dont ils ont été les médiateurs, l'introduction du facteur temps est nécessaire" (Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 149).

III. SPRE O GEOGRAFIE MITICĂ

„Există o stranie voluptate în a da nume străzilor.“[1]

„Țara mea natală, leagănul familiei mele, casa unde m-am născut […] Astfel de locuri nu există.“[2]

„Câteva săptămâni am locuit în casele bunicilor, la capătul bulevardului Pache Protopopescu. […] Cu vreo cincizeci de ani mai înainte, tot pământul acela fusese al străbunicului. Bulevardul Pache Protopopescu nu fusese încă tăiat, și pe aici se întindeau livezi și grădini de zarzavat. Oborul de vite era aproape. Casa bătrânească, din față, fusese cândva han. Odaia cea mare păstrase încă o parte din tejghele și polițele pe care se aflau căni de pământ, sticle, pahare. Într-un colț al odăii se afla ghiventul beciului. Bunicul cobora, la fiecare prânz, să scoată vin proaspăt din unul din butoaie. […] Nimeni nu știa exact să-mi spună de unde venise străbunicul. De la Dunăre, spunea unchiul Mitache. De la Olt, pretindea una din mătușii, și-mi spunea chiar

1. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London, 1999, p. 517.

2. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1997, p. 122.

Bulevardul Brătianu, vedere panoramică.
(imagoromaniae.ro/MNIR)

Bulevardul Take Ionescu – blocul Carlton și clădirea Creditul Minier.
(colecție personală)

Școala Mântuleasa înaintea demolării, la începutul anilor 2000.
(foto: Adriana Scripcariu)

Spre adăpostul antiaerian.
(colecție personală)

numele satului: *Arvireşti*. Drept dovadă, îmi amintea că pe mama o cheamă Ioana *Arvira*“ (s.m.).

(Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., pp. 21–22)

„Trebuie să ştiţi că acest Iorgu Calomfir era bărbatul Arghirei, al preafrumoasei Arghira, cum i se spunea pe timpul ei, pe la 1700. Femeia aceasta era dăruită de Dumnezeu cu toate darurile: era frumoasă de i se dusese vestea până peste Dunăre, la turci […] Dar avea un mare defect: era foarte mioapă, aproape că nu vedea. Tată-său, vornicul, şi apoi bărbatu-său, Iorgu Calomfir, au cheltuit o avere cu doctorii şi oculiştii, aducându-i în ţară de la Stambul sau din Apus. În casele lor, care se aflau pe atunci undeva între bulevardul Pache Protopopescu şi strada Popa Soare, erau întotdeauna doctori şi meşteri în lentile…“

Pe strada Mântuleasa

III.1. O geografie „trăită“

Situat în centrul unei „geografii trăite“, „sentimentale“, pentru a folosi o sintagmă a lui Julien Gracq, Bucureştiul e, în opera literară a lui Mircea Eliade, mai mult decât o aglomerare urbană de clădiri şi monumente, un labirint de bulevarde şi străzi la întretăierea cărora, în cele mai banale sau neaşteptate locuri, imersiuni într-o dimensiune sacră, ideală a lumii se petrec bulversând existenţa unor fiinţe năuce, nepregătite cu nimic pentru experienţe miraculoase sau, dimpotrivă, căutându-le cu obstinaţie pe teritoriul oraşului.

Într-una dintre cărţile cele mai reprezentative şi exploatate în demersurile de geografie literară, *La forme d'une ville*[1], Julien

1. Cartea apare în 1985; ediţia din care s-a citat în lucrarea de faţă: *La forme d'une ville*, José Corti, Paris, 2010.

Gracq (el însuși geograf și scriitor) face un portret al Nantes-ului, oraș al copilăriei petrecute sub semnul claustrării într-o veche școală cu internat, care adaugă acestui spațiu mitizat alura unei lumi aflate sub semnul interdicției. Câteva dintre sintagmele folosite de Gracq pentru a ilustra legătura dintre geografia obiectivă și cea „trăită", dintre oraș și imaginea orașului (așa cum este aceasta imprimată în memoria scriitorului) sunt ilustrative deopotrivă pentru viziunea lui Eliade despre „geografia interioară". „Forma" unui oraș, sau imaginea mentală a acestuia, „matricea viziunilor interioare" ale unui scriitor, ține de ceea ce Gracq numește o „geografie trăită", care nu coincide decât parțial cu cea obiectivă, pentru că nu se supune legilor obiectivității, ci mai degrabă „prinde conturul reveriilor intime" ale scriitorului. De aceea, adaugă Gracq, nu există nici o legătură între planul sau harta propriu-zisă a orașului și imaginea mentală a acestuia[1], alta pentru fiecare dintre locuitorii săi. Cu alte cuvinte, „atlasul interior", în termenii lui Wunenburger, sau acea „imagine a lumii", despre care vorbește J.P. Richard, constituie „adevărata geografie", cea care dezvăluie „amprenta"[2] unui oraș în memoria celui care l-a locuit cândva. La Eliade, geografia „interioară" sau „trăită" se prelungește însă într-una mitică[3], sau sacră, iar aceste spații (care pot fi „ținutul natal, locul primei iubiri, o stradă

1. Julien Gracq, *La forme d'une ville*, ed. cit., p. 2. Termenul de „imagine mentală" e deseori vehiculat în studiile de geografie literară: Bertrand Westphal merge până la a afirma că planul unui oraș este o reprezentare abstractă, în vreme ce reprezentarea concretă este cea oferită de „imaginea mentală" a acestuia (în Bertrand Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*, ed. cit., p. 15).

2. A.-M. Boyer, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt, ed. cit., p. 143. Cum se *reconstruiește*, se *reinventează* un individ atunci când își regăsește locurile copilăriei e întrebarea, în aparență banală, de la care pornește studiul lui A.-M. Boyer menționat mai sus, și pe care o pune de fapt opera lui Julien Gracq (p. 9).

3. Termenul apare și la Gracq, pentru care tramvaiele, de pildă, sunt elemente ale mitologiei sale personale.

sau un colț din primul oraș văzut în tinerețe") sunt de fapt „locuri sfinte", deschise către sacru, convertite, în opera literară, în labirinturi străbătute de semne călăuzitoare, indicatoare ale unor porți de trecere spre alte dimensiuni ale lumii.

Pentru Gracq, „celula germinală" a orașului[1], „inima" acestuia, dezvoltă de asemenea în jurul său un adevărat labirint, ale cărui „camere centrale" exercită un magnetism permanent asupra celui care a locuit cândva în orașul respectiv. Pe de altă parte, observă A.-M. Boyer, misterul degajat de interdicția sub al cărei semn se află de fapt orașul (fie că este vorba despre claustrarea în internatul din Nantes sau despre depărtarea în timp și spațiu de acesta) semnalează un proces de sacralizare a sa, datorat faptului că este „recreat, reactivat, trăit" numai în imaginar[2], și nu trăit, nici cunoscut cu adevărat.

„Inima" orașului, centrul simbolic de la care pornește constituirea imaginii acestuia rămâne, la Eliade, cartierul Mântuleasa, care reușește să reveleze, tot cu un termen al lui Gracq, „imaginea însăși a entității urbane"[3]. Orașul însuflețit, centru al unei „geografii spirituale" sau „interioare", și al „unei mitologii inepuizabile", este „adevăratul" București al lui Eliade, spațiu prin excelență al regăsirii de sine, la fel cum pentru Gracq Nantes-ul este „martor, actor și judecător al existenței sale, interlocutor al trecutului său"[4].

„Forma" orașului se construiește deci, pentru Eliade, în jurul labirintului de străzi din zona Mântuleasa, evocate în

---

1. „Imaginea unui oraș pe care l-am locuit cândva se dezvoltă printr-o proliferație anarhică, pornind de la o celulă germinală care nu coincide neapărat cu «centrul» său nervos sau funcțional" (*La forme d'une ville*, ed. cit., p. 28).

2. A.-M. Boyer, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt, ed. cit., p. 157.

3. În *La Forme d'une ville*, orașul devine „un monstru uriaș și ascuns, din care nu percepem decât răsuflarea" (ed. cit., p. 30).

4. A.-M. Boyer, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt, ed. cit., p. 144.

memorialistică și convertite în cadru al întâmplărilor în câteva dintre prozele fantastice, care – la fel cum pentru Gracq arterele miticului Nantes nu sunt altceva decât niște „drumuri ale conștiinței"[1] – coincid de fapt unor căi de întoarcere în „orașul mitic, al copilăriei și adolescenței", incursiuni revitalizatoare într-un timp și spațiu privilegiat. Fie că vorbim de casele cu pivnițe din zona Mântuleasa–Pache Protopopescu, de podul cu fantome din *Uniforme de general*, de casa-teatru din *Incognito la Buchenwald*, de camera Sambô, cea de la hotelul Boston, cu amăgitoarea lui adresă, reperabile sau nu pe harta reală a orașului, spațiul joacă un rol esențial în configurarea narativă, dezvăluind deopotrivă viziunea auctorială despre semnele ce consemnează accesul la o altă dimensiune – ascunsă – a lumii, despre fantastic și mijloacele sale sau despre teatru și rolul acestuia de eliberare de sub teroarea timpului.

În cele două citate din opera literară a lui Mircea Eliade care deschid capitolul de față este evidentă legătura dintre elementul autobiografic și cel ficțional, atât în ceea ce privește locul vechilor case ale bunicilor din capătul bulevardului Pache Protopopescu, transformat în topos idealizat în cele câteva nuvele pe care urmează să le discutăm (*Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis, Uniforme de general* și *Incognito la Buchenwald*), cât și figura mamei – a cărei frumusețe, afirmă memorialistul Mircea Eliade, începe să pălească odată cu sacrificiile inevitabile ale maternității și existenței domestice – precum și numele acesteia, element-cheie în stabilirea unei genealogii care fixează rădăcinile adolescentului Eliade undeva la interferența dintre spiritul înclinat către melancolie al răzeșilor moldoveni, strămoși paterni, și cel vitalist, al unor prezumtivi înaintași născuți la Dunăre: „În orice caz, îmi plăcea să mă știu descinzând dintr-o familie de răzeși moldoveni și un hangiu de la Dunăre sau de la Olt. Tatăl bunicului

1. *Ibidem*.

din Tecuci fusese răzeș și mă mândream că eram doar la a treia generație de la opinci, că, deși născut la oraș, eram încă atât de aproape de talpa țării. Când, adolescent fiind, au început să mă încerce crizele de melancolie și tristețe, îmi spuneam că astea fac parte din zestrea mea moldoveană. Uneori mă răzvrăteam împotriva acestei aplecări către visătorie și contemplație, a tendinței de a mă întoarce în trecut și a mă lăsa doborât de amintiri – mă răzvrăteam împotriva sângelui meu moldovenesc și chemam în ajutor zăcămintele de energie ale familiei mamei, spiritul de aventură, puterea de muncă și dârzenia, vitalitatea aproape vulgară a crescătorilor de cai de la Dunăre"[1]. De asemenea, imaginea hanului cu beciul subteran unde bunicul cobora să umple o cană cu vin pentru masa de prânz, sau cea a casei întortocheate și eclectice sunt toate elemente ulterior prelucrate și prefirate prin filtrul nostalgiei și imaginației, din care se dezvoltă ulterior (la fel cum din reprezentarea convențională, minimală, a oricărei hărți se naște o lume infinită în detaliile și culorile sale) imaginile labirinticei case Calomfir, ale pivnițelor cu semne stranii de pe Mântuleasa, ca și figurile enigmatice ale celor din neamul Calomfir, căutătorii pe sub pământ – și vom reveni asupra acestor puncte de interferență dintre autobiografic și ficțiune: „Erau, înainte de toate, casele din bulevardul Pache, odăile acelea de stiluri și secole diferite, de la odaia cea mare, care fusese ospătăria hanului și, mai târziu, cârciumă – încăpere întunecată, afumată, cu tavanul jos, cu pereții acoperiți de scoarțe, mirosind a vin, a gaz și a cojoace de oaie (bunicul mai purta încă cojoc și căciulă), până la odăile noi din spate, clădite cu ferestrele la răsărit, scăldate în soare, cu mobilă «modernă» și urâtă; cu paturi înalte, prevăzute în cele

1. Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 22. Despre familia lui Eliade și miticul străbunic al Ioanei Stoian (mama lui Mircea), care ridicase un han, în apropiere de obor, în Florin Țurcanu, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, traducere din franceză de Monica Anghel și Dragoș Dodu, Humanitas, București, 2005, pp. 34 și urm.

patru colțuri cu globuri mici, strălucitoare, de alamă. Mai erau apoi odăile mătușilor mele, legate de fosta ospătărie printr-un coridor îngust și întunecat. […] Acolo începea o altă lume. Era un microcosmos de perne și pufuri și coșuri întregi cu voaluri de mătase și panglici, reviste ilustrate, cărți poștale colorate, fel de fel de cărți"[1]. Cu siguranță că labirintul intestinal (în termenii lui Gilbert Durand) al acestui fabulos prim cămin bucureștean s-a tradus deopotrivă în imaginea podului casei Calomfir, unde domnește talmeș-balmeșul istoriei uitate a unei familii, în cea a enigmaticelor pivnițe mântulescene, dar și în degringolada, deopotrivă motrică și sufletească, gavrilesciană din timpul rătăcirii prin măruntaiele casei țigăncilor.

Un alt exemplu de identificare a unor corespondențe între harta ficțională pe care se construiește proza lui Mircea Eliade și harta reală a Bucureștiului interbelic îl descoperim în *Noaptea de Sânziene*, în tema enigmaticei camere Sambô, unde se retrage Ștefan Viziru, situată într-un și mai enigmatic hotel, Boston, aflat pe strada Bucovinei (astăzi, strada Lipova).

În romanul sus-amintit al lui Mircea Eliade personajul central, Ștefan Viziru, trăiește cu obsesia eliberării de sub teroarea Timpului și a istoriei, convins că tiparul realității este alcătuit de fapt dintr-o multitudine de *semne*, de indicii camuflate sub cele mai anodine aspecte ale lumii înconjurătoare. Condiția și destinul lui, care sunt cele ale căutătorului, ale rătăcitorului sedus iremediabil de labirintul în care trăiește, se leagă de imaginea unei misterioase mașini dispărute, de o tragică întâmplare din copilărie, care i-a deschis calea spre o dimensiune ascunsă a lumii, de prezența neliniștitoare a unui scriitor care are o fizionomie straniu de asemănătoare cu a lui și datorită căruia o întâlnește pe Ileana, ursita sa. Ștefan Viziru alege să evadeze din universul cotidian, apăsător, dintr-o existență banală refugiindu-se într-o cameră de hotel pe care o păstrează secretă, refuzând să-i dezvăluie adresa acestuia sau

1. Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., pp. 23–24.

înfățișarea interiorului. Camera nu este altceva decât un spațiu privilegiat, sustras trecerii ucigătoare a timpului, o reiterare spațio-temporală a unui loc și moment din propria copilărie, când pătrunderea, sub semnul interdicției și al spaimei, într-o odaie necunoscută i-a revelat pe neașteptate un sens adânc al lucrurilor, manifestat sub forma unei intuiții și dublat de un moment de beatitudine pe care nu avea să-l mai uite niciodată. Aflat în vacanță la Movila, micul Ștefan surprinde o discuție enigmatică între niște bărbați care rostesc în mod repetat un cuvânt din două silabe – Sambô. Rostirea lui e însoțită de niște semne tainice pe care copilul le interpretează drept indicarea unei direcții, căci bărbații par să arate cu mâna spre un lucru aflat la etajul al doilea. Pornind în căutarea misterului, acesta descoperă o cameră cufundată în penumbră, în care totul „pare că plutește într-o lumină verde", un „loc paradiziac pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita, apoi, toată viața". Locul, invizibil pentru cei mai mulți, dar accesibil celor care urmează *semnele*, e elementul declanșator al unei „fericiri inexprimabile", o beatitudine inexplicabilă pe care o oferă autoclaustrarea în camera Sambô. De altfel, întâmplarea are un substrat autobiografic, Eliade vorbind într-un capitol al *Memoriilor* sale despre un episod asemănător: pătrunzând în camera Sambô, copilul Eliade simte că are dintr-odată acces la o altă dimensiune a lucrurilor, neștiută până acum – „parcă aș fi intrat într-un palat din basme: storurile erau lăsate și perdelele grele, de catifea verde, erau trase. În odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aș fi aflat dintr-odată închis într-un bob uriaș de strugure". Beatitudinea resimțită acum o va căuta apoi toată viața, căci experiența „feeriei verzi" punctează de fapt momentul descoperirii propriei capacități de a pătrunde înțelesul numinos al lucrurilor. Toate personajele eliadești trăiesc de fapt retrase în propriul *bob de strugure* – fie că e vorba de case transformate în relicve ale trecutului, cu obiecte aparținând unui alt timp tezaurizate în poduri și pivnițe, supuse eroziunii neîncetate, despre spații de

recluziune, încăperi-refugiu ascunse prin cotloanele orașului, sau virtuale, spații ale amintirii. Pentru Ștefan Viziru refugiul îl constituie această misterioasă încăpere a cărei localizare o descoperim în episodul invitării Ilenei și a lui Biriș la *hotel Boston, pe strada Bucovinei*. Despre hotel aflăm că era „nou, destul de curat, dar lipsit de gust, ascunzându-și anevoie sărăcia". Investigând în diferite documente ale vremii, precum Anuare Socec, mai multe cărți de telefon, diferite planuri ale Bucureștiului, descoperim că în Bucureștiul interbelic nu există un hotel numit Boston. O tipografie Boston, aflată pe Calea Văcărești, numărul 149, sau o postăvărie purtând același nume de pe Lipscani, de la numărul 19, figurează însă, și poate de-aici să-i fi rămas autorului în minte rezonanța numelui. Cât despre descrierea hotelului, ea corespunde multor clădiri din Bucureștiul dintre războaie, lipsa altor indicii excluzând posibilitatea oricăror speculații. Strada Bucovina (sau Bucovinei) nu e fictivă însă și, cu ajutorul unui plan al Bucureștiului interbelic, am putut-o localiza undeva între Calea Plevnei și strada Berzei, unind strada Știrbei cu Gen. Anghelescu (Mircea Vulcănescu de astăzi). Numele circulă în epocă sub ambele variante (Bucovina și Bucovinei), după cum aflăm din anunțul doctorului Popovici, „Medicul Operei Române", care vorbește despre „ochi, boli și operațiuni chirurgie, electroterapie, diatermie" și în a cărui adresă apare menționată când strada *Bucovina* 43, când strada *Bucovinei* 43. Tot din anunțurile sale aflăm că pe această stradă se găsește statuia lui Dinicu Golescu (astăzi pe bulevardul Dinicu Golescu) și că aici se ajunge călătorind cu tramvaiele 3, 12 sau 24.

Dar Mircea Eliade chiar a locuit în zonă, pe bulevardul Dinicu Golescu[1], în perioada redactării *Întoarcerii din Rai*, atunci când, în urma descoperirii dramaticelor evenimente din

1. V. Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 272, dar și mărturia lui Mihail Sebastian, *Jurnal 1935–1944*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 572.

existența Ninei Mareș, autorul hotărăște să încheie tumultuoasa relație cu Sorana Țopa și să închirieze o casă împreună cu Nina, unde își și mută, de altfel, neîntârziat, biblioteca din mansarda aflată în casa părintească de pe strada Melodiei: „Casa era în bulevardul Dinicu Golescu, nu prea departe de Gara de Nord. Cred că fusese clădită chiar în anul acela. Apartamentul nostru era la ultimul etaj, al treilea; îl alesesem mai ales pentru că, în afară de o enormă sufragerie-hol și două odăi de dormit, avea o cameră spațioasă, cu ferestrele ocupând un întreg perete, în care puteam instala biroul și bibliotecile". În această odaie, mărturisește autorul în *Memorii*, pe o masă de bucătărie împrumutată de la proprietarul imobilului (care deține un birou de avocatură la parterul acestuia) scrie nopțile la *Întoarcerea din Rai*.

Ulterior, cei doi vor mai locui pe bulevardul Dacia, iar apoi pe strada Palade.

Suprapunând două hărți ale Bucureștiului, una din perioada interbelică și o alta recentă, descoperim că strada Bucovina se cheamă acum Lipova. (Astăzi în București există însă și o stradă numită Bucovina, aflată undeva între Bulevardul Basarabia și Bulevardul Nicolae Grigorescu, care nu corespunde însă topografiei bucureștene interbelice, neconstituind decât un fals indiciu.)

Puțin probabil ca pe strada Bucovinei să fi existat un corespondent real al hotelului din *Noaptea de Sânziene* unde, la etajul al doilea, se afla încăperea ale cărei ferestre, cum spune Ștefan Viziru vrând să abată gândurile Ioanei, soția sa, de la existența lui secretă, dau „una deasupra parcului, cealaltă spre mare". Dacă autorul a asociat imaginea acestei străduțe bucureștene cu cea a unui hotel clădit în prima jumătate a secolului XX sau numele străzii e unul aleatoriu, o simplă coincidență, o „stranie coincidență" – nu mai putem decât să ne întrebăm astăzi.

Relevanța elementului biografic în instituirea spațiului de desfășurare a întâmplărilor este evidentă: așa cum am arătat-o în capitolele dedicate romanelor realiste, zona Căii Victoriei,

cu numeroasele baruri și cafenele vizitate de boema Bucureștiului interbelic, nu e un *setting* întâmplător pentru evenimentele consemnate în cele două romane, *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, la fel cum neîntâmplătoare este și plasarea acțiunii din ciclul de proze scurte ce urmează a fi analizate într-un perimetru circumscris de străzile Melodiei (astăzi Radu Cristian), Palade și Dimitrie Onciul, toate parte din geografia personală a autorului. O imagine a străzii Melodiei și a casei familiei Eliade reconstituie Florin Țurcanu: „Casa soților Eliade nu se remarca printre celelalte decât prin grădina sa mare în care creșteau enorme tufe de liliac alb. Ea avea două aripi dispuse în unghi drept, dintre care una de-abia se construise. Era o locuință spațioasă, cu un salon, un birou, o sufragerie și mai multe dormitoare. Două pivnițe fuseseră amenajate la subsol pe care copilul Mircea le explora, nu fără teamă, la lumina tremurătoare a unei lumânări“[1]. Tot el remarcă faptul că majoritatea locuitorilor cartierului făceau parte, înainte de Primul Război Mondial, din burghezia înstărită, „care aprecia confortul, iar bunăstarea și gusturile ei se exprimau prin aspectul și dimensiunile caselor“. Lumea aceasta, a zonei Mântuleasa-Negustori, extinsă spre Pache Protopopescu, Foișorul de Foc, Obor avea să devină cadrul mai multor nuvele și romane eliadești, așa cum urmează să vedem mai îndeaproape, spațiu mental de refugiu, în perioada exilului[2].

1. În *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, ed. cit., p. 41.

2. Cornel Ungureanu face mai multe afirmații în acest sens: „Nici un scriitor nu a dat un rost mai însemnat geografiei literare românești ca Mircea Eliade. După 1945, când era limpede că nu se va mai putea întoarce în țară, regăsirea spațiului însemna un act magic: el, scriitorul, putea înfăptui miracolul regăsirii locurilor – a locurilor sacre“ (*Geografia literaturii române, azi*, vol. 1, *Muntenia*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 141); „Nici unul dintre scriitorii români nu a căutat cu mai multă insistență popas într-un loc anumit: într-un loc care devine, în calitatea sa de Centru, paradiziac“ (*Mircea Eliade și literatura exilului*, Editura „Viitorul românesc“, București, 1995, p. 57).

Într-un seducător interviu luat de Anișoara Odeanu lui Mircea Eliade în 1942, prozatoarea și publicista interbelică evocă în câteva pasaje descriptive extrem de sugestive înfățișarea casei din strada Palade, unde Eliade locuia împreună cu soția sa, Nina, (care avea „silueta și fața fină a unor miniaturi persane"): „Strada Palade se află undeva pe lângă Vasile Lascăr, într-un cartier liniștit, pe unde nu trec tramvaie, unde sunt grădini înverzite și înflorite, în jurul unor mici blocuri albe, luminoase, cu ferestre mari. Cel puțin așa arăta locuința lui Mircea Eliade pe care o cunoscusem cu câțiva ani în urmă. […] Nu oriunde și nu prea ușor poate găsi cineva o asemenea oază de liniște, în această metropolă atât de turmentată, cu casele înghesuite unele într-altele, cu oameni ce trăiesc de-a valma o viață tot atât de puțin a lor ca a acelora care nu au decât «l'amitié des chambres d'hôtel», cum spune Jules Laforgue"[1]. Interioarele casei continuă impresia de la exterior: apartamentul e tineresc, cu ferestre înalte, prin care se vede „dantelăria fină a unor copaci înverziți", atmosfera de „nesfârșire calmă și împăcată în sine" evocându-i prozatoarei Anișoara Odeanu imaginea unei stampe japoneze.

III.2. Pe fostele pământuri ale boierului Calomfir

Fără îndoială că, pentru Mircea Eliade, „inima" orașului rămâne zona Mântuleasa, spațiu privilegiat, centru cu puteri regenerative[2]. În *Jurnalul* său Eliade consemnează existența

1. Este vorba despre un interviu din *Viața*, an II (1942), iulie 27, nr. 458, p. 2 (în „*Dosarul*" *Eliade*, vol. III (1928–1944), „Elogii și acuze", Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2000, p. 215).

2. La Eliade, observă Cornel Ungureanu, „locurile urcă spre cer, străzile, blocurile, parcurile, pădurile pot adăposti miracolul" (*Geografia literaturii române*, *azi*, vol. 1, *Muntenia*, ed. cit., p. 141).

câtorva nuvele care păstrează un grup de personaje comune și confirmă legătura de sens a acestora[1]. Printre acestea, *Pe strada Mântuleasa* (1967) și *În curte la Dionis* (1977) oferă două dintre punctele de reper ale geografiei bucureștene eliadești: strada Mântuleasa și strada Popa Soare, constituind *centrul* spațiului cartografic instituit de cele două nuvele – dar și de celelalte: *Uniforme de general* (1971) și *Incognito la Buchenwald* (1974), care continuă povestea unor personaje, precum Ieronim Thanase, Leana sau Adrian – punctul din care pornesc și în care se întorc toate întâmplările, și care generează, la nivel simbolic, un nod gordian[2]. Identificabile pe o hartă reală a Bucureștiului interbelic, cele câteva străzi în intervalul cărora se petrec întâmplările – Mântuleasa, Popa Soare, Pache Protopopescu – au creat, prin istoria lor, cea a evenimentului mărunt, consemnat în cronici bucureștene sau conservat în folclorul local, dar și prin rezonanța misterioasă a toponimelor, o mitologie a acestei zone, ce a supraviețuit, prin intermediul literaturii, în pofida mutilărilor urbanistice repetate.

Care sunt punctele de convergență dintre Bucureștiul din *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis, Uniforme de general* și *Incognito la Buchenwald* și cel real, cum se transformă acesta sub imperiul procesului de rememorare, dar și al imaginației, care dintre destinațiile personajelor sunt reale, imaginare sau „camuflate“ de toponime sau indicații topografice false, și care e dimensiunea simbolică a acestora, ce anume revelează un

1. M. Eliade, *Jurnal 1970–1985*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 155.

2. Despre cunoașterea gordianică Eliade afirmă că „presupune nonconformism, imaginație, risc, eficiență. Pe hărțile vechi erau indicate zone neexplorate pe care scria: *hic sunt leones*. […] S-au făcut descoperiri geografice de către oameni care au plecat să găsească ceea ce era indicat în hărți. Dar s-au făcut descoperiri geografice și de către oameni care au plecat să se convingă că hărțile sunt mincinoase“ (în *Drumul spre centru*, Editura Univers, București, 1991, p. 142).

anumit tip de reprezentare a spațiului, descrierea unui peisaj (urban sau nu), cum anume se constituie „mitologia" unui loc, toate acestea sunt obiective ale metodei geografiei literare.

Reconfigurând spațiul întâmplărilor din cele câteva nuvele eliadești, vom descoperi următoarele: o bună parte din vechea mahala Mântuleasa și strada Popa Soare, către limitele bulevardului Pache Protopopescu alcătuiesc pământurile boierului Calomfir, căutătorul pe sub pământ (numele acestuia i-a fost, probabil, inspirat lui Eliade de strada Radu Calomfirescu, aflată în proximitate, ținând, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, de mahalaua Stelea și numindu-se inițial Băltărețu, după numele celebrului cămătar bucureștean; tot pe strada Calomfirescu plasează autorul reședința lui Economu). Casele boierului Calomfir se aflau, ne spune povestitorul Fărâmă, undeva între Pache Protopopescu și strada Popa Soare, iar terenurile pe care s-a clădit școala Mântuleasa, ca și casele vecine, i-au aparținut lui Mântuleasa, om de încredere al lui Iorgu Calomfir, însurat de acesta cu vindecătoarea Zamfira. Dacă în nuvela *Pe strada Mântuleasa* două momente-cheie se petrec pe o bancă aflată undeva pe strada Popa Soare (e vorba despre două întâlniri, între Dragomir și Lixandru, cu rol inițiatic, căci constituie prilejul, pentru acesta din urmă, de a afla despre triunghiul magic format între Mântuleasa, Popa Soare și Pache Protopopescu, apoi între Fărâmă și Lixandru, scenă finală a nuvelei), *În curte la Dionis* ne întoarce pe strada Popa Soare, la Floarea Soarelui, cârciuma unde cântă Leana, misterioasa trubadură bucureșteană, spre a-și ispăși (ca și Gavrilescu, profesor de pian) păcatele numai de ea știute. În *Uniforme de general* doi adolescenți cotrobăie în podul cu vechituri al casei generalului Calomfir, aflată și ea undeva pe strada Mântuleasa (căci în timpul unui bombardament ni se spune că locuitorii casei au alergat spre adăpostul antiaerian din capătul străzii Popa Nan – probabil străbătând strada Plantelor ca să ajungă la răscrucea acesteia cu Popa Nan). De asemenea, casele boierilor Calomfiri se află

undeva între bulevardul Pache Protopopescu și strada Popa Soare. Tot pe strada Mântuleasa este plasată școala[1] unde fusese director Zaharia Fărâmă și unde învață băieții implicați în povești, dar și blocul de la numărul 138, cu abracadabrantul său joc de paliere și personaje ce par cu toate inițiate într-un secret care lui Fărâmă îi scapă. Undeva spre Obor se află cârciuma lui Fănică Tunsu, iar Foișorul de Foc apare și el ca punct de reper în plimbările băieților. Pivnița unde dispare Iozi (locuința tatălui său, rabinul, se află în Calea Moșilor) se găsește undeva „aproape de Obor, pe maidanul ce se întindea pe atunci între Obor și începutul bulevardului Pache Protopopescu", după cum îi informează Fărâmă pe anchetatori; un alt loc, din împrejurimile Bucureștiului, ce apare menționat în proze, este pădurea Paserea, unde se află îngropat tezaurul căutat de Economu.

Pe strada Mântuleasa începe cu expediția unor elevi ai școlii de pe strada omonimă și, implicit, ai lui Fărâmă, pe maidanele Bucureștilor, în căutarea unor pivnițe inundate care ar ascunde, după spusele micului tătar Abdul, niște misterioase *semne* călăuzitoare către un spațiu de trecere în altă lume. După dispariția fără urmă a lui Iozi, fiul rabinului, care le povestește despre o peșteră cu pereți de diamant ce se află în adâncul pământului, Darvari și Lixandru pornesc ei înșiși în căutarea s*emnelor* personale, fiecare în conformitate cu structura sa intimă: Darvari, spirit sportiv și întreprinzător, devine aviator și dispare în chip inexplicabil, în 1932, undeva între Insula Șerpilor și Odessa. Pe de altă parte, Lixandru, spirit erudit, înzestrat cu o memorie prodigioasă și înclinat către lectură,

1. Despre aceasta Florin Țurcanu spune că Eliade o va transforma, în nuvela *Pe strada Mântuleasa*, în „punctul de reper principal al unui peisaj urban în care se amestecă memoria mitică și amintirile din copilărie" (în *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, ed. cit., p. 41).

învață ebraica de la rabin, tatăl lui Iozi, nădăjduind că astfel va găsi și el acel tărâm unde trăiesc oamenii de sub pământ; el caută semnele edificatoare în descoperirea aceleiași trecători către o altă lume, mergând din casă-n casă pe strada Mântuleasa, în nădejdea că va desluși simbolurile încifrate sub cele mai banale forme – petele de umezeală de pe zidurile pivnițelor (căci *semnele*, indicii ale unei hierofanii, irumperi ale sacrului în profan, fulgurante decamuflări parțiale ale acestuia, pot apărea oriunde, în contextele cele mai obișnuite, mai banale).

Pivnițele care marchează spațiul Mântuleasa–Popa Soare–Pache Protopopescu, sau fostele pământuri ale boierului Calomfir, fac deopotrivă parte din geografia obiectivă a zonei (precum o consemnează istoricii Bucureștiului și o arată documentele de arhivă[1]), îndeplinind totodată o funcție simbolică, legată de semnificațiile subteranei, ale coborârii în Infern. Caverna, „acest loc primitiv la care revenim mereu"[2], e un spațiu prin excelență terifiant, pentru că el presupune un fenomen geografic și geologic ieșit din comun, care frizează supranaturalul. *Pogorârea* în măruntaiele pământului surprinde conotațiile acelei etape a inițierii în Marile Mistere (*telete*) când *mystul*, reiterând aventurile sufletului care tocmai a părăsit lumea, rătăcește prin întuneric, suferind felurite spaime și trecând prin diferite încercări, apoi e izbit de o *lumină miraculoasă* și zărește pajiștile pure, de unde răzbesc până la el vocile celor ce cântă și dansează, „oamenii sfinți

1. V. Andreea Răsuceanu, *Cele două Mântulese*, Editura Vremea, București, 2009.

2. Printre puținele descrieri de peisaje din *Odiseea* lui Homer, se află cele referitoare la cavernă, loc ce nu beneficiază de o identitate propriu-zisă, ci pare să existe doar subordonat personajului care îl locuiește, ca atribut al acestuia (o putere htoniană, precum ciclopul Polifem); această personificare a locului permite eliberarea de temerile pe care le trezesc de obicei fenomenele geografice și geologice neobișnuite (Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Minuit, Paris, 1998, pp. 87–88).

și puri“[1]. Coborârea ritualică în Infern reprezintă, de altfel, etapa premergătoare oricărei inițieri. Imaginea neofitului ce părăsește întunericul amenințător (învingându-și astfel temerile legate de moarte și de noua stare de conștiință pe care o presupune aceasta) și este izbit de o lumină orbitoare trimite însă deopotrivă la coborârea în Hadesul subteran al lui Homer, unde Ulise încearcă să-și descopere viitorul, dar și la un scenariu orfic: Orfeu coboară, de asemenea, în Infern, pentru a-și readuce iubita, pe Euridike, în lumea celor vii (acest *descensus ad inferos* e săvârșit în numele iubirii și vorbește de fapt despre speranța adâncă a ființei umane că paradisul, din care a fost alungată tot pentru că a încălcat o interdicție, se află totuși dincolo de moarte). Tema o vom regăsi în nuvela *În curte la Dionis*, aici fiind însă vorba despre mitul orfic răsturnat, căci din cuplul Leana-Adrian cea care ispășește o pedeapsă originară este cea dintâi; ipostaza acesteia din *În curte la Dionis* este una a ființei orfice, care, cunoscând deja secretul, încearcă să-i avertizeze pe ceilalți în privința riscului aventurii catabasice: odată pogorât în lumea „celor puri“, inițiatul ar putea rătăci drumul de întoarcere sau ar putea fi tentat (cum se întâmplă cu Iozi), cunoscând perfecțiunea de dincolo, să nu se mai întoarcă printre neinițiați. De aceea încearcă Leana să-l convingă pe Lixandru să renunțe la căutări, căci „e păcat de tinerețea lui“ să îmbrățișeze deja condiția neființei. Triunghiul străzilor unde caută Lixandru indiciile se plasează astfel între coordonatele sacrului, se convertește în *telesterion*, în sanctuar, trecerea făcându-se sub auspiciile acestei orbecăiri în beznă, în măruntaiele pământului și, deopotrivă, în propriul abis interior, în conștiința pregătită pentru a accede la o nouă stare. *Căutarea*, simbolică, ritualică, pregătind ființa pentru un adevăr mai presus de condiția sa muritoare, constituie apanajul fiecăruia dintre personajele eliadești – cu diversele sale avataruri: Fărâmă

1. M. Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, pp. 188 și urm.

îl caută pe Lixandru, care se poate să fi găsit deja semnele, Leana îl caută pe Adrian, de care o desparte încălcarea unei interdicții și alături de care trebuie să fie pentru a reîntregi cuplul arhetipal, Orfeu și Euridike, Oana își caută ursitul (nunta mistică reprezintă, pentru Eliade, momentul esențial al parcursului ființei, iar uneori se împlinește în moarte) etc. *Peștera de diamant* (pe care o văd Iozi și Oana, în vis), ca și *orașul de pietre scumpe* al lui Ieronim (din *Incognito la Buchenwald*), precedate cum sunt de intervalul orbecăirii prin întunericul plin de fantasme înfricoșătoare, traduc deopotrivă și celebra sintagmă a lui Dionisie Areopagitul – „lumina întunericului divin", atrăgând atenția asupra unei metafizici negative, aflate în subtextul conglomeratului de proze ce urmăresc destinul celor câteva personaje angrenate în căutarea propriilor sensuri.

Mesajul prozelor eliadești se referă, prin urmare, la irumperea sacrului în lume, mijlocită de evenimentul hierofanic, indiferent de „adresa geografică" – analizând visul lui Iacov, Augustin Ioan[1] observă „cât de eliadesc" este spațiul în care se oprește Iacov, la asfințitul soarelui, spre a se odihni: „Iar Iacov ieșind din Beer-Seba s-a dus la Haran. Ajungând la un loc, a rămas să doarmă acolo, căci asfințise soarele. Și luând una din pietrele locului aceluia și punându-și-o căpătâi, s-a culcat în locul acela." Anonimatul locului, lipsa de determinare geografic-simbolică îl „califică" drept spațiu eliadesc: ales aleatoriu de către Iacov, fără trăsături evidențiatoare, locul ar trebui să fie însemnat, iar, în absența semnului, acesta ar trebui „provocat". Statutul său deosebit, de *topos* unde urmează să fie revelat sacrul, căci Dumnezeu va apărea „în capul scării" pe care urcă și coboară îngeri, nu e deconspirat de nici un element, în acest context ridicându-se două întrebări, consideră autorul studiului: dacă Iacov este un *agent al descoperirii sacrului* (el fiind

1. A. Ioan, *Întoarcerea în spațiul sacru*, Editura Paideia, București, 2004, pp. 209 și urm.

un ales, intuiește exact poziția locului ales pentru hierofanie) și, dacă răspunsul la aceasta rămâne incert, dorește cumva zeul să *instituie* Spațiul sacru alegând un loc umil, oarecare, arătând că nici o configurație geografică nu este mai favorabilă decât alta pentru a deveni purtătoare de mesaj divin. Eliade atrage atenția însă că spațiul nu este omogen, pentru ființa religioasă, ci presupune fisuri, „rupturi“[1] – așa încât unele porțiuni sunt încărcate de semnificație, în vreme ce altele sunt amorfe. Când sacrul se manifestă, prin intermediul unei hierofanii, rezultatul este crearea unui reper, a unui punct ordonator, în funcție de care se poate organiza o lume[2]. Spațiul sacru poartă amprenta divinității, deține o altă calitate; pentru conștiința profană însă, spațiul este unul omogen, identic cu sine, linear – dar chiar și pentru omul nereligios există locuri învestite cu înțelesuri suplimentare: „ținutul natal, locul primei iubiri, o stradă sau un colț din primul oraș văzut în tinerețe“. Acestea devin, pentru el, locuri „sfinte“, locuri unde are acces la o altă *realitate* decât cea cotidiană.

Dar orice spațiu privilegiat e, îndeobște, marcat de anumite indicii – teoria *semnelor* prinde contur în *Pe strada Mântuleasa*, pentru a fi continuată în toate celelalte trei texte ale ciclului. Fără a fi nevoie de o hierofanie sau de o teofanie, adesea sacra-

1. „Pour nos plus lointains ancêtres, le monde n'était certainement pas une succession d'événements homogènes mais une série de catastrophes. […] Le caractère de certains lieux et celui de certains hommes permettent à cette déhiscence de se produire. Le lieu religieux, en effet, est celui où la terre prend son visage le plus étrange et semble ouvrir sur un autre séjour. Qu'il soit affecté d'une particularité géologique, climatique ou astrologique, qu'il soit sublime par la catastrophe ou par la beauté, il est prodige par quoi se manifeste une puissance. Il est *le berceau des dieux*“ (*La parole et le lieu*, ed. cit., p. 107).

2. M. Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 22.

litatea unui loc este sugerată de *un semn oarecare*[1]; în lipsa acestuia, se *provoacă* unul (acele *evocatio* practicate cu ajutorul animalelor, a căror menire este detectarea spațiului propice pentru înălțarea unui sanctuar). La Eliade, *semnul* este, așadar, un imperativ al sacralității, iar căutarea semnelor înseamnă elaborarea unor tehnici de *orientare*, și, implicit, de *construire* a spațiului sacru. Parcursul căutării semnelor presupune, prin urmare, cartografierea acestui spațiu sacru instituit între laturile triunghiului format de străzile Mântuleasa, Popa Soare, Pache Protopopescu, iar harta ce reiese e una simbolică, consemnând un soi de geografie spirituală a personajelor.

Semnele asigură comunicarea între cele două sisteme de referință diferite (sacru/profan), prin intermediul lor se încearcă instituirea unui limbaj comun, pasibil de interpretare, ele se constituie în mesaje ce se cer decodificate, dar numai de către cei „aleși", singurii care le pot intui misterul și oferi o interpretare. *Semnele* sunt deci un liant, ele instituie labirintul scriptural care unește cele două planuri sacru-profan, zona htoniană cu cea supra-telurică, se substituie, prin urmare, unui centru. Prin existența lor se încearcă o reconciliere a celor două planuri antinomice, o remediere a colapsului creat în urma căderii adamice. În timp ce *semnul* este un cifru al realității absolute, al celor mai profunde zone cosmice, eficiența sa, inteligibilitatea îi scad odată cu instituirea culturii alfabetice, care plasează obstacole în calea înțelegerii directe, nemediate a unor idei ori sentimente[2]; limbajul simbolic, spune tot Eliade, reprezenta o limbă mai frumoasă, mai fantastică, întrucât a fost creată în intimitatea sacrului, *în comuniune fantastică cu ierarhiile cosmice*. *Semnele* din proza scurtă eliadescă sunt fie fragmente fractalice (urme de igrasie, imagini feerice diseminate ce curg una din alta – precum în *Uniforme de general*), fie scrijelituri tainice pe

1. M. Eliade, *Sacrul și profanul*, ed. cit., pp. 26 și urm.

2. M. Eliade, *Drumul spre centru,* ed. cit., p. 149, cap. „Un înțeles al semnelor".

care doar inițiații le pot desluși, în general semnele corespund structurii intime a personajului care le intuiește existența și se află în căutarea lor. Asemeni acelor *semata* homerice, ele conțin informații tainice, codate, metafore și imagini criptice, reminiscențe ale unui adevăr primordial pulverizat în neant, căzut în uitarea unei omeniri care a pierdut legătura directă cu demiurgul său. În societatea arhaică, *semnele* nu au valoare intrinsecă, ele se încarcă de mesaj atunci când sunt amplasate în *anumite* locuri, ori pe obiecte rituale, după cum remarcă Todorov într-un studiu asupra simbolului[1]. Eliade conservă credința arhaică, *semnele* au valoare doar amplasate în anumite locuri, niciodată dintre cele accesibile, nici măcar aleșilor, cei ce se află într-o anume legătură cu transcendentul, cei cărora „*li se fac semne*" – de obicei, locurile au semnificații catabasice: pivnița din *Pe strada Mântuleasa*, sau, dimpotrivă, conservă sensurile înălțării: podul din *Uniforme de general* – semn că ne aflăm mereu în preajma *centrului*, a spațiului de conjuncție, că taina e mereu amplasată în intimitatea sacrului, iar inițierea presupune fie o coborâre *ad inferos* și o confruntare cu dimensiunea abisală a ființei, cu monștrii săi lăuntrici devoratori, fie o ascensiune, atunci când personajul este deja un inițiat, un purtător al tainei (cum se întâmplă cu Ieronim, care, în calitatea sa de *ultim vlăstar*, este purtător al *secretului*). Cel mai acerb căutător al semnelor, Lixandru, cel care caută cu obstinație semne ale trecutului, fie că e vorba despre secretele boierului Calomfir sau de ruinele unor civilizații străvechi, conservate în adâncurile străzilor din perimetrul Mântuleasa–Popa Soare–Pache Protopopescu, dispare fără urmă, o reapariție a sa la sfârșitul nuvelei *Pe strada Mântuleasa*, camuflat însă sub masca unui agent al Securității, sugerând că aventura căutării sale nu s-a soldat cu nici un rezultat.

1. T. Todorov, *Teorii ale simbolului*, trad. de Mihai Murgu, Editura Univers, București, 1983, p. 340.

În curte la Dionis e una dintre nuvelele unde spațiul coincide parțial topografiei „reale" bucureștene, unele cadre ale acțiunii ținând strict de ordinea simbolicului (precum hotelul, nelocalizat, sau locuința Leanei, a cărei adresă rămâne un mister). Leana e singurul personaj care apare deopotrivă în *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis* și *Incognito la Buchenwald* (în aceasta din urmă indirect, prin intermediul evocării). În *Pe strada Mântuleasa* e misterioasa cântăreață de la cârciuma Floarea Soarelui, cea care îi inițiază pe băieți în taina semnelor; în nuvela *În curte la Dionis* o regăsim, după zece ani, în aceeași ipostază, cântând romanțe vechi cu versuri tainice la o altă cârciumă, Platani, și căutându-și iubitul pierdut la începutul timpurilor, pe poetul Adrian; în *Incognito la Buchenwald* aflăm, din dialogul lui Eleazar cu Lorinț, că Leana și Adrian au rămas împreună după regăsire, iar povestea lor e cunoscută în saloanele unde se întâlnesc, în anii '30, intelectualii bucureșteni. Leana transformă cântece străvechi cu versuri de neînțeles în romanțe care să fie pe placul tinerilor ce petrec prin cârciumile mahalalelor, la fel cum Marina își ajustează hainele până „nu mai seamănă cu nimic", căci totul, în atitudinea personajelor eliadești, vine în întâmpinarea ideii că lumea nu e decât un joc al aparențelor și fiece element al ei este purtător de mesaj. Păstrătoare a tainei, ea este prin excelență cea tăcută, căci se află sub o interdicție sacră, numai cei inițiați având învoire s-o afle; Orfeu feminin, ea propagă în lume mesaje pe care le camuflează sub versurile aparent simple, de romanță la modă, făcându-i pe ascultători să se „deschidă către spirit", cum spune chiar Adrian. *În curte la Dionis* e titlul uneia dintre romanțe, acel cântec anume în timpul căruia (ne spune Fărâmă în *Pe strada Mântuleasa*) aceasta se oprește la masa lui Lixandru și îi privește pe meseni cu un înțeles tainic; totodată, este semnul de recunoaștere între cei doi – Leana și Adrian. Titlul fixează, de altfel, spațiul narațiunii, ce ține din nou de ordinea mitului, iar nu de reperele unei geografii obiective: anularea dimensiunilor firești ale spațiului, deschiderea unor fante, a unor porți

neașteptate spre sacru care sparg, anulează ordinea realului, însoțite de rătăcirile personajelor prin scenografiile labirintice astfel create dezvăluie prezența unor scenarii mitice.

Pe de altă parte, titlul cântecului surprinde ambivalența care ne va urmări pe parcursul întregului text – figura lui Dionysos o dublează pe cea a lui Orfeu, iar antinomiile dintre cei doi par să fie rezolvate de mesajul acesteia: deși e solar, apolinic și ascetic, Orfeu îl slujește pe Dionysos, iar în esență mesajul lor este unul comun. De altfel, ideea reconcilierii contrariilor, în diversele sale ipostaze, constituie și axul central al textului, diferitele perechi de principii contrare rearmonizate vizând mai multe paliere ale interpretării: antinomia *sus-jos*, a mersului cu ascensorul, vorbește despre trecerea dintr-o falie în alta a aceleiași lumi; solaritatea orficului și caracterul enigmatic și ambiguu al dionisiacului, precum și identificarea lui Dionysos cu Orfeu, „împăcarea" lor în imaginea poetului Adrian, deopotrivă criptic și luminos, labirintic și senin, amintesc de teoria nietzscheeană a dualismului apolinic-dionisiac, principii a căror conciliere reprezintă resortul ce acționează procesul de evoluție a artei. Fraza enigmatică ce însoțește drumul lui Adrian cu liftul – *în sus sau în jos, nu e nici o diferență* – presupune, de fapt, că *ascensiunea* și *coborârea* sunt totuna, așa cum viața și moartea se află una în prelungirea celeilalte și fac parte din parcursul destinat ființei de la începuturi. Paradoxul lui Heraclit, *eadem via sursum et deorsum* (*hodos ano kato mye*), este interpretat de neoplatonicieni ca o reîntoarcere la starea primordială a sufletului, prin moarte sau prin intermediul stărilor extatice[1], iar căutarea prin hotelul *întunecos, labirintic*, întâlnirea cu personaje emblematice[2], versurile pe

1. Vezi I. P. Culianu, *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, trad. de Corina Popescu și Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2006, pp. 258–259.

2. Orlando, funcționar infernal, birocrat morocănos al lumilor subterane, amintește de un Silen, a cărui menire e aceea de oficiant al unui ritual, de ghid al tenebrelor – de altfel, Orlando îl provoacă pe Adrian la

care Leana le cântă și care amintesc de ritmurile incantațiilor, ale literaturii sacre – sunt elemente ce țin de ordinea mitului și amintesc de ritualurile orfice. De altfel, drumul cu ascensorul presupune anularea contrariilor (*coincidentia oppositorum*), căci, în Vedanta și taoism, contrariile se dizolvă dacă sunt privite dintr-o anume perspectivă – binele și răul își pierd sensul, ființa și neființa ajung să coincidă – prin intermediul alunecării din timp, al anulării dimensiunii profane a lumii: ființa își recapătă identitatea inițială iar lumea însăși se întoarce în *illo tempore*. Ascensiunea[1] este pe de altă parte echivalentă cu accederea la o realitate absolută, deci presupune moarte în lumea devenirii și naștere în lumea sacră: prin urmare, opozițiile sus sau jos, viață sau moarte își pierd relevanța, încetează să existe (în *Pe strada Mântuleasa*, parcurgerii în ascensor a labirintului intestinal al blocului de la numărul 138 Fărâmă îi preferă urcatul treptelor, acuzând claustrofobia). În nuvela de față, ascensorul e și un vehicul magic, ce anunță pătrunderea în labirint, căci îl conduce pe Adrian la etajul 21, deși hotelul prin care urmează să rătăcească nu are decât cinci niveluri. Hotelul, spațiu al unei perpetue forfoteli, unde nimic nu se fixează iar evenimentele sunt pur conjuncturale, evocă de fapt condiția precară a muritorului, situația sa incertă în lume, și anticipă experiența inițiatică. Cufundarea lui Adrian în spațiul incert, marcat de prezențe stranii, al hotelului se aseamănă cu rătăcirea lui Gavrilescu (*La țigănci*) prin bordeiul țigăncilor, tot spațiu intermediar, conotat funerar, marcat de confuzia formelor și a identităților, asupra căruia vom reveni.

---

un proces anamnetic, el este cel care-l îndeamnă mereu să nu se îndepărteze de subiect, să nu uite *din nou*, să-și organizeze coerent teoria despre rolul orfic al poetului, pentru a-și aminti astfel care îi este adevărata natură.

1. Nicolae Balotă, *Euphorion*, Editura Cartea Românească, București, 1999, p. 490.

Dacă *În curte la Dionis* oferă cumva o finalitate întâmplărilor, sugerând reîntregirea cuplului Leana-Adrian, *Pe strada Mântuleasa* are un final deschis, lăsând loc interpretărilor diverse sau prelungindu-se, cu unele indicii, legate, îndeobște, de personajele secundare (precum Marina sau Leana), așa încât nu mai aflăm niciodată ce s-a întâmplat cu Lixandru (a cărui apariție, pusă și ea sub semnul întrebării, din finalul nuvelei, l-ar plasa tot în căutarea unor adevăruri pe care crede că le deține Fărâmă), singurul dintre prieteni asupra căruia se mai revine, dar fără a se dezvălui până la capăt enigma dispariției sale, fiind Darvari (indirect, prin intermediul Marinei din *Incognito la Buchenwald*, de la care aflăm că încă îl mai aștepta pe Darvari, cum făgăduise, vreme de zece ani). Acesta este sau nu personajul din finalul nuvelei *Pe strada Mântuleasa*, cel care, alături de Lixandru, încearcă să-l chestioneze pe Fărâmă. Dacă în *Uniforme de general* avem de-a face mai degrabă cu geografia interioară a casei Calomfirilor, cu organizarea simbolică a spațiului (casa e, la rândul ei, un labirint în labirintul exterior, care este cel al străzilor; străfundurile casei – pivnițe, poduri, trepte întortocheate – vorbind de fapt despre experiențele traversate de personaje), *Incognito la Buchenwald* încheie traseul mitic al semnelor, oferind un deznodământ parcursului spiritual al unora dintre personaje (textul se încheie cu revelația lui Ieronim, care deschide, de fapt, o nouă etapă în devenirea spirituală a acestuia, marcând totodată orientarea autorului către o nouă zonă a prozei sale scurte, dedicată teatrului și calității transfiguratoare a spectacolului).

Într-un eventual traseu al *semnelor* (aflate, după Lixandru, în perimetrul Pache Protopopescu–Popa Soare–Calea Moșilor) punctul de pornire l-ar constitui strada Mântuleasa, osul spinal al spațiului narativ creat de cele patru nuvele luate în discuție mai sus. Aici, pe fostele pământuri ale boierului Calomfir, parte din ele dăruite lui Mântuleasa la nunta acestuia

cu Zamfira, încep căutările lui Lixandru, care află, de la ultimii descendenți ai boierului, despre căutările acestuia pe sub pământ. Pivnița școlii de pe Mântuleasa, ca și pivnițele caselor de pe această stradă constituie o hartă subterană pe care Lixandru se orientează în căutarea semnelor care, crede el, s-ar putea afla în adâncurile pământului. În aceeași zonă, pe strada Popa Soare, la cârciuma numită Floarea Soarelui, Leana își cântă versurile enigmatice, pline de mesaje menite să conducă la o transformare profundă a celor care le ascultă. Toată zona stă, de altfel, sub incidența magicului, căci spațiul în care se plimbă prietenii din *Pe strada Mântuleasa* se extinde spre Foișorul de Foc, Obor (unde se află cârciuma lui Fănică Tunsu, dar și maidanele cu pivițe inundate de apă unde dispare Iozi), Calea Moșilor (unde locuiește tatăl lui Iozi, rabinul) sau Pache Protopopescu. De asemenea, în proximitate se află și casa din *Uniforme de general* (cu podul care înmagazinează mementourile familiei generalului Calomfir) sau casa de la numărul 18 din *Incognito la Buchenwald* (unde, printr-un exercițiu ce ține de tehnicile dramatice, grupul de prieteni încearcă să se elibereze de sub opresiunea timpului și spațiului imediate). Imaginea *orașului de diamant* (care îi este înfățișat lui Ieronim ca urmare a revelației ce îi va schimba destinul, după cum vom afla ulterior dintr-o altă nuvelă, *19 trandafiri*) închide, ca pandant la cea a *peșterii luminate, de parcă ar fi avut pereții bătuți cu pietre scumpe* din visul Oanei, ciclul celor patru proze.

III.3. La numărul 138 pe strada Mântuleasa

Când Fărâmă ajunge la blocul de locuințe unde s-a mutat proaspăt maiorul Borza, presupusul său fost său elev de la școala Mântuleasa, o inexplicabilă vânzoleală pare să-l întâmpine.

Ne aflăm în miezul zilei, în „golul de nămiază“ care anulează îndeobște dimensiunea timpului și situează ființa în apropierea potențialului eveniment epifanic – interval al lentorii și lenei metafizice; ceasul indică ora două când Fărâmă pătrunde în labirintul clădirii de apartamente de pe strada Mântuleasa. O întreagă serie de personaje, ce par să ascundă indicii prețioase sau să „știe ceva“ ce protagonistului îi scapă, ca și cititorului, se perindă pe culoarele blocului oferind informații noului venit sau, dimpotrivă, cerându-i să-și decline identitatea și menirea vizitei întreprinse. La fel, un abracadabrant joc al palierelor pe care Fărâmă le parcurge, trecând parcă prin diversele limburi ale unei lumi ce se desfășoară pe verticală, denunță confuzia, deghizamentul, falsa înfățișare a lucrurilor. De altfel, însăși înfățișarea lui Fărâmă, din primele rânduri ale nuvelei, se situează sub acest semn al identității camuflate: „era un bărbat destul de înalt și foarte slab, cu o figură prelungă, osoasă, ștearsă, cu ochii cenușii, fără expresie; mustața, crescută neîngrijit, era aproape albă, ușor îngălbenită de tutun. Avea o pălărie veche de paie și era îmbrăcat în haine de vară, decolorate, foarte largi, parcă n-ar fi fost ale lui“. Portretul are rol de avertizare, iar sintagmele ce-i descriu vestimentația par desprinse dintr-o recuzită teatrală: ponosite, prea largi, parcă împrumutate sau rămase din alte vremuri, hainele lui Fărâmă vorbesc despre un glisaj al identităților, despre jocul aparențelor care, la nivel narativ, va fi reluat și amplificat în următorul episod, al diverselor întâlniri ce au loc pe scara blocului. Asemenea personajului din *Golemul* lui Gustav Meyrink, care își însușește, odată cu pălăria pe care o confundă cu a lui, și identitatea posesorului acesteia, Fărâmă pare să-și fi asumat o falsă identitate; totodată, este aici un semnal că ne aflăm de acum înainte în plină convenție ficțională. Personajul din romanul lui Meyrink descoperă că a luat din greșeală pălăria unui anume Athanasius Pernath; amintindu-și momentul în care

s-a petrecut încurcătura, acesta își afirmă mirarea că pălăria i se potrivea atât de bine, din moment ce conturul capului său era unul cu totul individual – pe căptușeala de mătase albă a acesteia, descoperă scris numele posesorului cu litere de aur, iar reacția la descoperire este una de teamă nelămurită, de angoasă inexplicabilă. Schimbul identității, furtul său (aici, neintenționat) predispune ființa la sondare temătoare a noii personalități și la meditație asupra noului statut incert; în proza lui Eliade însă identitatea „de împrumut" este una mimată, o invitație adresată celorlalți de a privi dincolo de jocul aparențelor. Portretul anunță, conform unei foarte vechi tehnici literare, cursul narațiunii, oferind indicii legate de personaj și de modul în care va influența acesta înlănțuirea evenimentelor – cu alte cuvinte, atributele personajului oferă deja detalii despre cum va evolua firul epic – povestea ce urmează ne va arăta fie ce s-a întâmplat cu aceste atribute, fie ce s-a întâmplat din cauza lor[1]. Unele dintre sintagme se vor dovedi a avea exclusiv un rol descriptiv și nici unul legat de subiectul povestirii, rămânând astfel în afara ei – în cazul nostru, toate amănuntele legate de înfățișarea lui Fărâmă oferă indicii despre evenimente ulterioare, trasând deja cadrul larg al povestirii. În calitatea sa de *pacient*, personajul Fărâmă *suferă* evenimente, acestea fiind

1. Claude Bremond, *Logica povestirii*, trad. de Micaela Slăvescu, Editura Univers, București, 1981, p. 172. Bremond ilustrează binomul *pacient–agent* folosind drept suport basmul lui Barbă-Albastră; aici, în chiar debutul poveștii, se află un portret ale cărui elemente sunt reprezentative pentru curgerea episoadelor narative; atributele fizice ale personajului central, stârnind deopotrivă repulsia și frica, sunt cele care determină acțiunea – din pricina înfățișării dezgustătoare Barbă-Albastră este părăsit de soții, pe care le atrage luxul în care trăiește – în acest sens el este *agent*, căci determină o înșiruire evenimențială; într-un alt sens, el este *pacient*, căci tot din pricina unor anumite atribute menționate în portret devine *suferitor* al diverselor acțiuni.

anunțate încă din atributele ce îi alcătuiesc portretul: „destul de înalt și foarte slab", „cu o figură prelungă, osoasă, ștearsă", „cu ochii cenușii, fără expresie" sunt trei dintre sintagmele care îl califică pe Fărâmă drept *pacient* – chipul ascetic, slăbiciunea ostentativ subliniată de narator, privirea lipsită de expresie, întoarsă către sine reprezintă atribute ale ființei spiritualizate, intelectualizate, dar vulnerabile prin aceasta într-o lume care valorizează tipologia unui Borza, de pildă – abil, sangvin și lipsit de scrupule, tenace și bun orator, pregătit oricând pentru un discurs ofensiv. Pe de altă parte, pălăria „veche de paie", hainele „de vară, decolorate, foarte largi, parcă n-ar fi fost ale lui" sunt sintagme ce vorbesc despre rolul de *agent* pe care acesta urmează să-l îndeplinească în povestire – îmbrăcămintea lui amintește de un travesti, deci de o impostură, de o identitate eronată. Deghizamentul, falsa identitate asumată au rol de avertizare, iar naratarul primește astfel semnale datorită cărora ar trebui să știe la ce să se aștepte, *să se pregătească* pentru viitoarele răsturnări de situație. În calitatea sa de *pacient*, Fărâmă va trebui să suporte acțiuni exercitate asupra sa, fără amestecul lui direct: din pricina înfățișării sale dubioase, care trezește suspiciuni agenților Securității, obișnuiți cu tot felul de măști și tehnici de camuflare, va declanșa o serie întreagă de evenimente ce îl vor implica în mod direct – va fi căutat de Securitate, arestat, închis și anchetat, apoi, poate, chiar transformat în membru activ al Securității; ca *agent*, Fărâmă cel enigmatic, șters, cel care induce în eroare și manipulează discursiv, prin intermediul povestirilor lui interminabile, determină, la rândul lui, varii întorsături de situație – el nu numai că intervine în desfășurarea evenimentelor, influențând cursul lor, dar chiar determină unele întâmplări, direct sau indirect – Anca Vogel își pierde funcția, Economu se sinucide, Borza moare și el, dar, cel mai important, reușește să pună în funcțiune mecanismul Securității așa încât să-l scoată la iveală pe Lixandru (mobilul inițial al căutărilor sale).

Dar cine sunt protagoniștii scenei de început, care deschide de fapt ciclul de proze scurte propuse spre analiză? În primul rând, un ofițer care îi oferă lui Fărâmă detalii despre ora din zi la care se află; dar, ca și celelalte personaje pe care le va întâlni în blocul de la numărul 138, de pe strada Mântuleasa, acesta îi cere informații despre propria persoană: cine este și pe cine caută. Următorul îi iese în întâmpinare portarul, care încearcă să-l deturneze de la scopul vizitei sale, indicându-i un spațiu mai degrabă oficial în care l-ar putea întâlni pe maiorul Borza. În cele din urmă îl informează că locuința acestuia se află la etajul al IV-lea; o femeie cu o sticlă goală de bere în mână se întoarce în mod inexplicabil din drum, brusc speriată odată ce află pe cine caută Fărâmă; un tânăr presupune că se află în drum spre etajul al șaptelea și îi sugerează să ia ascensorul, și acesta intrând imediat în apartamentul său la auzul unor pași pe scară; o pereche misterioasă se află undeva între etajul al treilea și al patrulea: ea poartă „un fel de uniformă", o insignă și are părul scurt, iar bărbatul, mult mai tânăr decât femeia, își ferește privirea și pare stânjenit dintr-un motiv necunoscut (totuși, îndată ce Fărâmă trece pe lângă ei, se opresc și îl urmăresc din ochi). Cu toții au atitudini circumspecte și par să fie inițiați într-o taină necunoscută de Fărâmă; teama pe care le-o insuflă numele maiorului este dublată de curiozitate dar și de o anumită nedumerire legată de prezența fostului director al școlii Mântuleasa acolo. Singurul care este pe cale să îi facă o destăinuire, tânărul de la etajul al treilea, e și el forțat de împrejurări să intre în apartament: totuși, el dă câteva informații legate de identitatea pe care și-a inventat-o Borza – acesta pretinde că vine din provincie și are un frate „un vechi luptător", care lucrează la „Parafina" (subtilă și ironică aluzie la principala îndeletnicire a mahalagiului bucureștean, confecționarea de lumânări din ceara stupilor îngrijiți în familie).

Blocul mântulescean despre care vorbește Eliade, la fel ca și numărul (138) sunt invenții ficționale, și nu ar fi avut cum să fie altfel, având în vedere că ultima „traversare" a Bucureștiului autorul a realizat-o în anul 1942, iar nuvela este scrisă între 1955 și 1967 – cu siguranță, de altfel, așa cum însuși autorul o afirmă, Bucureștiul îi apare lui Eliade transfigurat de filtrul memoriei, în datele sale esențiale, „arhetipale": „Simt din ce în ce mai mult nevoia ca literatura mea să se elibereze de concertul geografic și istoric. Bucureștiul din *Pe strada Mântuleasa*, deși legendar, e mai adevărat decât orașul pe care l-am traversat eu, pentru ultima dată, în august 1942"[1]. Din acest motiv nici identificarea pe care am încerca să o facem nu ar avea drept scop decât reconfigurarea unei lumi așa cum era ea, lumea mântulesceană de la sfârșitul anilor '40, păstrând ultimele ecouri ale boemei perioade interbelice.

Iată cum descrie naratorul blocul în care pătrunde Fărâmă la ora două, într-o după-amiază de vară, în căutarea fostului său elev, acum maiorul Vasile Borza: „era o clădire cu multe etaje, sobră, aproape severă, așa cum se clădea pe la începutul secolului. Pe trotuar, castanii păstrau încă oarecare umbră, dar strada era încinsă…"

Mai aflăm, ulterior, că blocul avea șapte etaje și că maiorul Borza locuia la patru, iar blocul avea curte, cu poartă și interfon. Evident că o astfel de clădire nu putea exista întocmai pe strada Mântuleasa, totuși putem identifica, în extremele sale, două imobile ce ne-ar putea crea o imagine a blocului-labirint în care locuiește Borza: primul, blocul unde Mântuleasa întâlnește Calea Călărași, se află la numărul 1 și este o clădire ridicată în anul 1922; ridicată pe proprietatea lui Constantin Rusescu (cu care ne-am mai întâlnit în capitolele precedente), probabil chiar pe terenul care-o ispitise pe văduva Arghiropol, blocul

1. *Jurnal 1941–1969*, ed. cit., p. 324.

este elegant, are demisol, parter, trei etaje și mansardă[1]. De asemenea, majoritatea deschiderilor sunt în arc în plin cintru, cu ornamente discrete. Accesul în mansardă se face cu ajutorul unui lift exterior, rudimentar, cu roată, iar ca proprietari figurează Silvia Șușanu și Lascăr Davidoglu (din 1932). Blocul acesta, zugrăvit într-o nuanță de galben cald, estompat de trecerea timpului, este însă destul de departe de imaginea imobilului cu șapte etaje din nuvelă, deși unele caracteristici, precum sobrietatea și eleganța, îl caracterizează cu adevărat; singurul bloc cu șapte etaje de pe Mântuleasa este cel aflat la celălalt capăt al străzii, dinspre Calea Moșilor, pe colțul cu bulevardul Carol. Acesta are demisol, parter și șapte etaje, iar proprietarul său îl ridică el însuși, în anul 1931, cu ajutorul fiului său arhitect, care realizează proiectul – este vorba despre un anume Pinkas Kamerling (ce cumpără terenul de la Constantin Petrescu), care avea magazin și atelier de blănărie pe strada Colțea numărul 11. Blocul, aflat la numărul 42, are garsoniere, apartamente de două, trei și patru camere.

În genere, pe fiecare din palierele acestor blocuri ridicate în prima parte a secolului XX aflate pe strada Mântuleasa se găsește un număr variabil de apartamente, lucru ce poate crea cu ușurință confuzie și dezorientare unui nou-venit. Dar este oare Fărâmă cu adevărat dezorientat și temător odată ce pătrunde în blocul de la numărul 138?

Încăperile apartamentului în care locuiește Borza amintesc și ele de bunul gust și eleganța tipice vechii arhitecturi bucureștene – apartamentul e „boieresc", are pian și un salon „spațios, sobru și elegant mobilat". Biroul lui Borza e dotat cu bibliotecă și fotolii de piele, iar în vreme ce-l așteaptă, Fărâmă citește titlurile înscrise pe cotoarele cărților. Apariția maiorului este, în mod ostentat, îngroșat, contrastantă: îmbrăcat în cămașă cu

1. În *Materiale de Istorie și Muzeografie*, XIX, „Strada Mântuleasa de la 1 la 37", p. 226.

bretele, cu mânecile suflecate, Borza e un bărbat „voinic, aproape gras, cu obrajii purpurii", are ochii mici, „oțeliți", ascunși sub pleoape vinete, e însăși înfățișarea grobianismului.

III.4. Un spațiu al angoasei: podul

Poate că nuvela *Uniforme de general* se apropie cel mai tare dintre prozele lui Eliade de definiția „clasică" a fantasticului, așa cum o formulează Tzvetan Todorov[1] – pentru ca fantasticul să existe, trebuie ca textul că dea naștere unei *ezitări*, unei neîncrederi (care este totodată a cititorului și a personajului) față de verosimilitatea episoadelor narative. În viziunea mai multor teoreticieni ai fantasticului[2] condiția indispensabilă a acestuia este *teama*, spaima declanșată de iminența unei întâmplări ce e pe cale să se petreacă, în care, cel mai probabil, sunt implicate făpturi supranaturale. *Spaima*, sau neliniștea sunt inoculate cititorului de incidența necunoscutului, care cunoaște varii manifestări spațiale – casa lugubră, bântuită de prezențe fantomatice, desprinse din întuneric, este un element omniprezent în crearea suspansului. Lovecraft vorbește despre importanța vitală a *atmosferei* în proza fantastică, căci autenticitatea acesteia nu e condiționată de structura intrigii, ci de *impresia specifică* creată – cu alte cuvinte, mecanismele narative cad în planul al doilea în analiza fantasticului, și în prim-plan se conturează *intensitatea emoțională* indusă cititorului, a cărui trăire, sau mai bine zis amploare a trăirii, dă adevărata măsură calitativă a textului fantastic. Proza lui Eliade pare a-i recon-

1. T. Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, trad. de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973, pp. 49 și urm.

2. Printre aceștia, Roger Caillois, H.P. Lovecraft. Todorov respinge ideea că, de fapt, conceptul spaimei ar condiționa existența *fantasticului*. Caillois lansează conceptul de „ireductibilă ciudățenie", ca oscilație permanentă între ceva ce ar putea fi real, dar ne îndoim că este așa; pentru el, fantasticul e echivalent unei „irupții a inadmisibilului" în lumea normată.

cilia pe cei doi teoreticieni ai fantasticului, ca și opiniile lor divergente, întrunind ambele condiții pe care aceștia le așază la originea fantasticului: *ezitarea* și *spaima*. Mergând mai departe în analiza sa, Todorov diferențiază între mai multe tipuri ale fantasticului, precum *straniul* și *miraculosul* – în primul caz, supranaturalul sugerat de-a lungul textului nu este confirmat la sfârșitul acestuia, în vreme ce categoria miraculosului presupune o acceptare a elementului nefiresc sau suprafiresc în încheierea povestirii. În nuvela *Uniforme de general* există o oscilație permanentă a personajelor și situațiilor între ceea ce *sunt* lucrurile și ceea ce *par* ele a fi (Ieronim îl liniștește mai întâi pe Vladimir Iconaru în legătură cu zgomotele pe care le aud în pod, susținând că ele au o explicație rațională, pentru ca apoi să-i vorbească despre fantomele familiei Calomfir), și nici măcar în final nu se știe cu certitudine care a fost originea acestora, la fel cum alunecarea lui Antim în cealaltă dimensiune a lumii, unde o întâlnește pe Melania, nu capătă o explicație clară. Ambiguitatea este cuvântul care ar defini cel mai bine proza eliadescă, incertitudinea, precum și acel *indicibil*[1] despre care vorbesc teoreticienii – „l'évocation ambiguë d'indicible ou d'un ineffable", „la figuration de l'infigurable", „la textualisation de l'irreprésentable". În multiplele încercări de definire a fantasticului, precum și în diversele taxonomii, cele două categorii majore vizează, pe de o parte, caracterul *demonstrativ* – aici încadrându-se fantasticul ce mizează pe emoțional, și nu pe intelect, și e însoțit de efectele adiacente: suspans, spaimă, teroare și, pe de alta, *indeterminarea* – în care evenimentele supranaturale sunt plasate sub semnul incertitudinii, făcându-se apel la intelectul cititorului, care este solicitat să ofere textului o interpretare proprie. Fantomele Calomfirilor (dacă ele există) sunt inofensive, simple făpturi părelnice care locuiesc

1. *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Nathalie Prince; Lauric Guillaud, Michel Houdiard Editeur, 2008, p. 7; vezi și Timothée Picard , „Indicible et fantastique", *Acta Fabula*, Essais critiques, URL: http://www.fabula.org/revue/document5085.php.

podul unei case vechi și vin să depună mărturie despre lumi care au încetat să existe – ele sunt un fel de Cor antic mut în piesa pe care o pune Ieronim în scenă pentru Iconaru, pentru a-l face să *creadă*; departe de provocarea acelui *effroi* ce condiționează un anumit tip de fantastic, rolul lor este unul pur convențional, de slabă și incertă ilustrare a unor evenimente trecute. Dacă primul tip de fantastic ține de *exces*, încurajând descrierile contradictorii, hiperbola și hipotipoza, fantasticul *indeterminării* propune o estetică a reținerii, a litotei – având ambiguitatea drept cuvânt de ordine (aceasta nepermițând fixarea unui sens definitoriu), acesta propune o *estetică a sugestiei*, uneori a autosugestiei, am adăuga. În acest context, Michel Viegnes[1] se întreabă care este acea trăsătură inefabilă a fantasticului, care îi dă însăși esența? O *poetică a fricii*, crede Viegnes, la fel cu mulți alți cercetători[2]. Angoasa este elementul inefabil al fantasticului, care trebuie să-l definească deopotrivă pe cititor și pe personaj. Stranietatea, crede Viegnes, nu poate să nu producă fiorii, teama. De asemenea, o altă calitate intrinsecă fantasticului este ambiguitatea, iar în centrul acesteia se află *îndoiala*, concept-cheie general acceptat în definirea fantasticului, la Todorov numindu-se *ezitare*; de asemenea, distincția de mai sus între fantasticul *explicit* și cel al *indeterminării* pare să fie distincția generală operată de teoreticieni, sub diverse forme (Jean Fabre, de pildă, vorbește despre „le fantastique obtus" – cel care lasă cititorului libertatea interpretării – și „le fantastique obvie", de tip restrictiv, unde fenomenul este explicat).

Am făcut aceste câteva precizări legate de definițiile fantasticului și de diferitele distincții operate de analiști între subcategoriile acestuia pentru a arăta că nuvela se situează la întretăierea dintre două tipuri de fantastic, iar spațiul, scenografia podului și a casei în care locuiește acum Antim joacă un

1. Michel Viegnes, *Le fantastique*, Flammarion, Paris, 2006.

2. Printre care: Lovecraft, Jean-Luc Steinmetz, Jean Fabre, J.-B. Baronian etc.

rol central în provocarea acelui *effroi* tipic genului și în crearea suspansului: scena care deschide nuvela *Uniforme de general* surprinde podul casei Calomfir, aproape un cadru de povestire horror, întreg instrumentarul genului fiind prezent. Astfel, transformarea escapadei celor doi protagoniști, Ieronim Thanase și Iconaru, în ritual complicat se petrece sub imperiul *spaimei* (ca și în *Domnișoara Christina*, *Șarpele*) care dilată simțurile, prin urmare percepția asupra realității este deteriorată: spectre ale trecutului se ivesc, prezențe diafan-înspăimântătoare de ființe a căror moarte tragică le-a împiedicat trecerea spre lumea de dincolo, făcându-le prizoniere spațiului intermediar. Într-o manieră tipică povestirii horror, ambiguitatea se creează pe o multitudine de senzații vizuale, auditive menite să înfricoșeze (cei doi aud geamătul mezinei Calomfireștilor, moartă în bombardament, dar îl pun pe seama ușii deschise a lucarnei), contrazise de argumentul rațional: însuși Ieronim se dezminte, afirmând că totul e închipuire, nălucire a celor care intră în jocul donquijotesc de transfigurare a realității și acceptă trăirea în intimitatea misterului („…n-ar fi fost frumos să fi crezut că auzim pe moș Vasile Chelaru și pe Veronica? Să fi înghețat de frică, să fi cunoscut atât de tânăr… să fi cunoscut amândoi teroarea fără nume, clipa aceea fără început și fără sfârșit când noi, oamenii, vom descoperi că n-am fost niciodată singuri?"), dar el se contrazice din nou, cum am văzut mai sus etc.

Într-un capitol al cărții lui Michel Viegnes, intitulat „Arta vizibilului", autorul vorbește (pe urmele lui Philippe Hamon) despre importanța descrierii în opera fantastică, despre decor, portrete, descrierea obiectelor etc. care sunt purtătoare de „semne", mai mult decât se întâmplă în textele realiste (el atrage atenția și că, în analiza fantasticului, teoreticienii scapă deseori din vedere acest aspect, îndreptându-și întreaga atenție asupra desfășurării episoadelor epice). Totul este pus, de la bun început, sub semnul îndoielii sau al unei anumite neîncrederi în propria percepție, iar *atitudinea* personajelor o dictează pe cea

a cititorului (în genul fantastic, cititorul și personajul empatizează, aflându-se deopotrivă captivi în aceeași eternă *îndoială*, ezitare sau incertitudine; de altminteri, Ieronim chiar afirmă: „…chiar în clipa aceea m-a ispitit *îndoiala* și mi-am spus: s-ar putea ca totul să nu fie decât o iluzie, o nălucire de-a noastră, s-ar putea ca totul să nu fie decât *asta*: un licean milos care adună porumbei răniți pe maidane…“, impunând deci și cititorului o atitudine similară) – mai mult, Ieronim și Vladimir merg „în vârful picioarelor“, „ținându-și răsuflarea“, iar cel dintâi stinge înadins lumina, ca să creeze suspans. „Recuzita“ ce alcătuiește scena din podul casei Generălesei reunește toate elementele specifice ale genului: *obiectele* pe care le valorizează atât Viegnes sunt nelipsite și descrise în amănunțime, iar Ieronim le înșiră într-un discurs desprins parcă din paginile unui clasic al genului fantastic: „Îmi aduc aminte foarte bine toate obiectele, toate aceste dulapuri, lăzi și cufere. […] Îmi aduc, de asemenea, foarte bine aminte de poziția lăzii cu uniforme: este acolo, la vreo zece metri în fața noastră, deși n-o putem încă vedea pentru că e ascunsă de nenumărate alte lăzi, cufere și multe, foarte multe pachete cu ziare vechi“. Apoi continuă, în alt registru: rochia verde-pal cu guler de dantelă a lui Caty, fiica Generălesei, aflată într-o ladă veche, plină de pânze de păianjen și acoperită cu un cearșaf alb, „ca un giulgiu“, o rochie de mireasă ce stătuse, în mod miraculos, neîndoită în ladă, și care, odată scoasă la lumină, nu pare să se mai potrivească dimensiunilor cufărului, un păianjen negru pe care Ieronim îl strivește, uniformele vechi care dau și numele nuvelei etc. Întreg acest arsenal creează cadrul perfect al unei povești gotice, cu accente horror, amintind de maniera lui Villiers de l'Isle Adam sau Barbey d'Aurevilly. O poveste cu fantome, în cel mai pur stil clasic, se anunță în debutul nuvelei. Și totuși, odată cu sosirea lui Antim, însoțit de Maria Da Maria, atenția cititorului este abătută într-o altă direcție, făcându-l să uite cu totul lugubrul scenei din pod. Dar, pentru a putea „clasa“ nuvela într-o cate-

gorie a fantasticului sau alta, e necesară stabilirea criteriului care, la Todorov, făcea diferența între *straniu* și *miraculos*: confirmarea sau infirmarea caracterului supranatural al evenimentelor. Cu alte cuvinte, există sau nu fantome în podul casei Calomfir? La o analiză a fragmentului de dialog unde se vorbește despre acestea lucrurile par clare:

„Și nu i-a fost frică când pe lângă noi a trecut moș Vasile Chelaru, trăgându-și sacul cu surcele, continuă Ieronim însuflețindu-se, nici când a auzit pe Veronica gemând speriată, și apoi fugind spre ușă, șoptind, printre suspine: Nu vreau să mor, mamă, spuneți-le că nu vreau să mor!“ Dar, în episodul următor, situația se răstoarnă, căci Vladimir îl acuză de a-l fi înspăimântat cu bună știință: „Nu e adevărat! strigă Vladimir. Inventezi ca să mă sperii. Nu era nici o stafie. Bătea doar vântul!…“ Și iar, o întorsătură spectaculoasă a situației în favoarea poveștii cu fantome: „Au fost, frate Iconaru, dar pentru că n-ai vrut să crezi în existența lor de sărmane duhuri, blestemate să cutreiere podul casei Calomfir, au încetat să fie; pur și simplu s-au întors în neființă…“ La amenințarea slabă a lui Antim, care nu neagă existența duhurilor, dar nici n-o confirmă, Ieronim se recunoaște înfrânt: „Recunosc, nu era nimeni, în podul casei noastre nu mai e nimeni. Nu se aude decât vântul prin lucarnă. Dar nu era frumos *să fi crezut* că auzim pe moș Vasile Chelaru și pe Veronica? Să fi înghețat de frică, să fi cunoscut atât de tânăr – iar el, Vladimir, e încă un copil – să fi cunoscut amândoi teroarea fără nume?“ Repetatele întorsături de situație duc, cu siguranță, până la paroxism răbdarea cititorului, contagiat de stările contradictorii ale personajului, doar pentru a primi, în fine, o ultimă lovitură: „Din păcate, spuse, n-am inventat nimic. Eu însumi sunt produsul teroarei… Și atunci mă apăr cum pot, transformând obsesia și nenorocul în spectacol“.

Atitudinea auctorială pare însă mai degrabă detașat-ironică, rolul episodului inițial, al sondării labirintului din podul casei Calomfir, spațiu al angoasei convertite în spaimă, devine, pe

măsură ce acțiunea înaintează, mult mai limpede: dacă la început vorbim despre un tip de fantastic (cel „clasic“) ce vizează teroarea, acel *effroi* care crește, transformându-se treptat în spaimă de-a binelea, se estompează apoi, pe măsură ce firul epic înaintează, fără ca himerele să fie dizolvate de argumentele rațiunii (Ieronim nu spune niciodată că fantomele nu există, iar Antim îl avertizează să nu îi sperie pe oaspeți, dar nu se împotrivește decât slab și nici el nu afirmă că acestea nu ar exista), și lasă loc de altceva: de un al doilea tip de fantastic, cel al *indeterminării*, al ambiguității. Lucrurile se întâmplă, așadar, de ca și cum până într-un anumit punct s-ar fi exemplificat elementele fantasticului clasic, vizat fiind emoționalul cititorului, pentru ca ulterior accentul să cadă pe adevărata importanță a lucrurilor, ce ține de metafora saltimbancului, de ratarea lui Antim, dar și de menirea lui Ieronim Thanase, vlăstar al Calomfirilor. „Scena“ din pod e doar un prolog ce anunță desfășurarea evenimentelor: într-o noapte de toamnă, în podul plin de vechituri al unei case boierești aproape prăbușite (aflate, probabil, undeva pe strada Mântuleasa, căci ni se vorbește despre un adăpost antiaerian aflat la colțul cu strada Popa Nan, către care aleargă Caty, fiica Generălesei, împreună cu copiii săi) pătrund un tânăr actor, Ieronim Thanase, ultim vlăstar al neamului său, și un licean naiv (Vladimir Iconaru), primul aflat în căutarea unor uniforme ce aparținuseră cândva generalului Calomfir, cu care se înrudește pe departe. Rolul inițiatic al întregii aventuri (furișarea pe nesimțite în podul unei case aproape nelocuite, împreună cu un tânăr neofit, furtul uniformelor care puteau fi obținute cu ușurință de la proprietarul casei) este deconspirat de chiar atitudinea lui Ieronim: pentru el existența este un spectacol care se desfășoară conform unui scenariu misterios, alcătuit din semne și prevestiri, din neînsemnate întâmplări cotidiene care, transfigurate de imaginație, converg spre un adevăr tainic, rolul său, al

actorului-regizor, fiind cel al *mystagogului*. În alți termeni, existența este, pentru cei blestemați să încheie istoria unei stirpe, o tragedie, iar rolul ultimului vlăstar este cel al Corului antic, martor impasibil al întâmplărilor, atotștiutor dar aflat sub interdicția oricărei participări.

Tehnica narativă a amânării, a suspendării firului epic și a numeroaselor derogări de la un adevăr așteptat cu sufletul la gură e bine-cunoscută în proza fantastică: este, poate, prima regulă narativă a acestuia alături de una la fel de importantă, care ține de o *poetică a imediateții*[1]; aceasta presupune alegerea unui gen predilect, nuvela, care, datorită dimensiunii ei reduse, îi permite autorului să producă un efect puternic asupra cititorului; sau, cum spune Nathalie Prince, face ca irealul să existe iar pe cititor să creadă incredibilul. Dar Eliade întinde coarda narativă până la limită în acest episod, minând credibilitatea personajului și provocând răbdarea cititorului până la limită – până ce acesta va avea revelația scontată: la fel ca în legenda lui Parsifal, răspunsul la întrebare nu vine, pentru că aceasta este pusă greșit: ea nu este „Există fantome în podul casei Calomfir sau nu?", ci: „Ce mesaj vrea să transmită Ieronim punând în scenă comedia tristă a fantomelor Calomfirilor?" sau „Care este natura acestor fantome?". Întrebarea care stăruie în mintea cititorului pe parcursul nuvelei este una falacioasă, căci ea vizează un nonsens – dacă fantomele sunt sau nu „adevărate", când însăși natura lor este una inefabilă; ele există atâta vreme cât se crede în ele, ca și semnele, mesajele, întâlnirile semnificative. Teatrul fantomelor e regizat de Ieronim spre a trezi compasiunea cititorului, pe de o parte, dar și pentru a-l atrage în joc, în exercițiul eliberator care este cel al teatrului, iar rolul fricii, al terorii este unul purificator, căci spaima transfigurează, sustrage ființa din *timp*, aducând-o în intimitatea limitei și o redă lumii transformată. Mai mult, în

1. Nathalie Prince, *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 79.

punctul în care personajul este așezat sub imperiul fricii, și este învins de criza propriei sale rațiuni, el devine el însuși[1].

Regăsim în aceste rânduri o posibilă teză eliadescă asupra fantasticului, așa cum îl cultivă autorul *Uniformelor de general*, mai bine zis, o convertire a mijloacelor fantasticului „clasic" în fantastic al „indeterminării", al „ambiguității"; autorul „folosește", cu alte cuvinte, tehnicile clasice pentru a deghiza îndărătul lor ambiguitatea, echivocul care alimentează imaginația cititorului, incitând-o la exercițiul interpretării. Avem de-a face cu un tip de fantastic aparte, care nu este nici *ambiguitate* (despre care vorbește Culianu în legătură cu *În curte la Dionis*) și se apropie de o metodă „clasică" – avem, în această nuvelă, parte de o poveste cu fantome ce amintește, prin intensitatea macabrului, a elementului terifiant, a suspansului de *Domnișoara Christina*. Narațiune de atmosferă în prima parte, *Uniforme de general* se întoarce, în partea a doua, după coborârea din pod a celor doi „intruși", la vechile obsesii eliadești – teatrul ca evadare, opresiunea Istoriei, ratarea întâlnirii cu Celălalt etc.

1. Nathalie Prince, *Le fantastique*, ed. cit., p. 85.

IV. BUCUREȘTIUL INSULAR DIN *NUNTĂ ÎN CER*

Désirer, c'est être immédiatement là où on le désire.
(Georges Poulet, *La distance intérieure*, ed. cit., p. 130)

Ileana-Lena, personajul central al romanului *Nuntă în cer*, e o prezență stranie încă de la bun început. Aceasta e născută într-un oraș de frontieră, nenominalizat, dar la care se face de mai multe ori referire în text, cu aluzie la istoria personală a Ilenei, la existența ei de dinaintea întâlnirii cu Mavrodin, plină de evenimente traumatice (pierderea părinților, care o obligă la vacanțe nedorite în casa mătușilor ei, prilej de îndelungate melancolizări la fereastră, cu vedere la orașul provincial inert, existența unui frate vitreg, cartofor și pierde-vară). „Educată numai la călugărițe", rafinat și discret îmbrăcată, atipic însă, într-un mod în care Mavrodin nu recunoaște „stilul eleganței bucureștene", Ileana vine dintr-un spațiu imprecis, are un trecut enigmatic, despre care nu acceptă să vorbească, e o prezență hieratică, ce va evolua mai târziu în imaginea eroinei misterioase, a inițiatei, care provine parcă dintr-o existență anistorică, dintr-un trecut care se refuză celorlalți (la fel ca Leana sau Marina). Făptura ei înșelătoare, care scapă oricăror determinări, e mai mult un arhetip decât o prezență concretă, o femeie în carne și oase. Incertitudinile de care se înconjoară Ileana îi conservă aura de mister, dar sădesc în același timp în mintea celorlalți

neîncrederea, suspiciunea firească față de orice *străin*, de un Celălalt necunoscut, deci indezirabil, potențial ostil, primejdios. Nu întâmplător, ea locuiește pe Bulevardul Brătianu, într-un bloc nou: fără rădăcini, fără istorie bucureșteană (deși frecventează câteva cercuri mondene, când dispare, Alexandru îl încurajează pe Mavrodin să o dea uitării: „În fond, cine știe ce-a fost cu ea? N-o cunoaște nimeni prea bine. A mai lipsit o dată mult din țară…").

Amănunt semnificativ, provine dintr-un oraș de frontieră, situat deci într-o geografie incertă, într-un spațiu heterotopic, de trecere, neclar: Franco Moretti observă, pe urmele lui Paul Ricoeur, că, în preajma graniței, a frontierei (a celei propriu-zise sau simbolice: pragul, fereastra etc.), „numărul tropilor crește", căci pentru a descrie ceea ce este *dincolo*, necunoscut, străin, e nevoie de o abundență de metafore[1]. De asemenea, lui Julien Gracq, spațiul de la marginea orașului, acolo unde „țesutul urban se destramă și se deșiră" îi evocă limita lesne de trecut, pentru imaginație, dintre margine și frontieră[2]. Spațiul de graniță, înșelător, unde nimic nu se fixează, nu prinde rădăcini, vestește de fapt existența unei *terra incognita*, populată de monștri imprevizibili și amenințători, a cărei intuire stimulează imaginația. Străina prin excelență, Ileana nu se revendică de nicăieri: se știe că a trăit o vreme în Germania, se deconspiră involuntar lui Mavrodin că recunoaște anumite locuri din Veneția, care îi trezesc amintiri dureroase, admite că a avut parte de o educație de modă veche, în casa mătușilor ei, dar repetă cu obstinație că nimic din trecutul său nu are relevanță, nu este definitoriu pentru prezent; Paul Cernat consideră că „dacă Maitreyi era străină față de iubitul său Allan prin apartenența la mentalitatea altui spațiu decât cel european, Ileana e percepută ca «străină» pentru că, ilustrând o

1. F. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, ed. cit., p. 46.
2. *La Forme d'une ville*, ed. cit., p. 43.

mentalitate veche, are un alt mod de a înțelege iubirea decât cel al partenerilor săi“ [1]. Totodată, de câte ori Mavrodin îi reproșează misterul de care se înconjoară cu obstinație, replica vine implacabilă: „Eu n-am nici un fel de trecut, nu mi-aduc aminte de nimic…“

De altfel, narațiunea crește pe liniile unei geografii imprecise, ambigue, în ceea ce o privește pe Ileana, care se concretizează, permițând o situare pe o hartă a Bucureștiului interbelic abia din momentul în care încep peregrinările cuplului pe străzile acestuia. Chiar și întâlnirea celor doi se face sub semnul unei incertitudini spațiale, în casa unor prieteni a căror adresă rămâne necunoscută, despre care nu știm decât că se află undeva pe o străduță din centrul Capitalei, în apropierea Bulevardului Take Ionescu. După aglomerarea unor amănunte vagi, ce țin mai degrabă de spațiul interior al vechii case boierești în care se întâlnesc cei doi (legate de decorul odăilor, de înfățișarea casei de vizavi, cu streașina îngreunată de zăpadă, a străzii „luminate ca de un opaiț verde de felinarul din fața casei“), odată cu cea dintâi plimbare a cuplului prin iarna bucureșteană – „fără pereche, sticloasă, clară, robustă“ – apar cele dintâi indicii topografice: „Ajunsesem acum în bulevardul Take Ionescu. […] Am avut sentimentul că am ajuns într-o zonă nouă, unde intimitatea noastră devenea mai precisă din cauza trecătorilor, a mașinilor, a reclamelor colorate. Toată viața aceasta din afara noastră ne apropia parcă mai mult. Drumul pe care-l făcusem pe străzile slab luminate căpăta acum un sens secret, ca și cum ne-am fi întors dintr-o plimbare intimă, unde ne-am fi putut săruta în voie și ne-am fi putut șopti cuvinte de dragoste“. Delimitarea spațială este extrem de sugestivă în fragmentul citat: dualitatea spațiului, împărțit în două zone –

1. V. „Schimbarea la față a prozei lui Mircea Eliade“, prefață la volumul *Nuntă în cer. Uniforme de general. La umbra unui crin…*, Editura Litera Internațional, București, 2009, p. 23.

una anonimă, ce stă sub semnul clarobscurului nopții bucureștene, și o alta a bulevardului strălucitor, împânzit de reclamele colorate, unde cei doi se pierd în zgomotul și agitația urbane. În mod paradoxal, bulevardul pare să potențeze intimitatea creată între cei doi, în ciuda reclamelor luminoase și a fluxului de trecători, acționând ca o prelungire a spațiului imprecis, anonim, al străduțelor cufundate în întuneric, pe care tocmai l-au traversat, și făcându-i pe protagoniști să conștientizeze caracterul intim, ilicit al plimbării de mai înainte. Orașul este, și în *Nuntă în cer*, ca și în *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, cel modern, al marilor bulevarde, al restaurantelor și cafenelelor, al reclamelor, automobilelor elegante și cercurilor mondene, căci „era prin 1924", spune la un moment dat interlocutorul lui Mavrodin, Hasnaș, „când eleganța și desfrânarea Bucureștiului atinseseră culmi nemaipomenite", și ne aflăm în plină epocă „a jazzului și cocktailului, când bântuia moda părului tuns *à la garçonne* și rochiile se purtau scurte până deasupra genunchiului" (acțiunea primei povești, a lui Mavrodin, se petrece la începutul anilor '30, cea a lui Hasnaș, în anii '20).

Ne situăm deci, în *Nuntă în cer*, tot în preajma centrului cultural și monden al Capitalei, de data aceasta accentul căzând pe evoluția dramaticei povești de dragoste și pe psihologia personajelor, și mai puțin pe conotațiile sociale. Bucureștiul *Nunții în cer* rămâne, în mare parte, cel al bulevardelor centrale, Take Ionescu, Calea Victoriei, Brătianu, unde puncte-cheie sunt restaurantele de lux (precum Continental), Cercul Militar, Poșta, Cișmigiul.

Organizarea topografică din *Nuntă în cer* diferă însă de cele din *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii* (poate mai puțin în traseul rătăcirii singuratice a lui Mavrodin dinaintea primei întâlniri cu Ileana). O dez-organizare, mai bine zis, spațială, pentru că Bucureștiul rătăcirilor celor doi se clădește pe indicarea unor locuri diverse, neconstituind un traseu propriu-zis, ci menționate

Bulevardul Brătianu, Blocul ARO, 30 martie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 030241a

Pavilion expozițional al Fabricii Lemaître.
(imagoromaniae.ro/MNIR)

Fabrica Lemaître (astăzi Timpuri Noi), aproape de bariera orașului, într-un plan al orașului din anii ’30.

fiind într-un moment de rememorare, nostalgică, deci inexactă, a lui Mavrodin: Cotrocenii, cartierul dintre Foișorul de Foc și Piața Pache Protopopescu, cel din preajma Spitalului Militar, Oborul, malul Dâmboviței, Cetatea studențească (zona Facultății de Drept de astăzi), Fabricile Lemaître (astăzi, Timpuri Noi) și bariera, toate sunt zone unde se plimbă cei doi îndrăgostiți (o hartă care să cuprindă toate aceste locuri ar echivala cu o reproducere aproape totală a planului Bucureștiului interbelic, ele se află risipite pe întreaga sa suprafață). Pulverizarea aceasta topografică e de fapt echivalentul stării pe care o descrie mai devreme Mavrodin, și care vine în siajul ideilor eliadești din eseistică, dar și din romanele proiectatei trilogii generaționiste, discutate în capitolele precedente – stare de degringoladă sufletească, toxică pentru activitatea intelectuală, dragostea îl confiscă pe bărbat vieții spirituale și intelectuale: „Prezența aceea, de care mă temusem atât, pe care o știam macerată ca piatra iadului, prezența femeii iubite – care este, pentru orice bărbat, demonie, *dezagregare, risipire* – am simțit-o, de astă dată, ca o împlinire îngerească a ființei mele“ (s.m.). De altfel, multiple sintagme ale dispersării, ale dezagregării sufletești sunt prezente în text: starea de îndrăgostit declanșează în Mavrodin clipe de „dulce spaimă și pierdere de sine“, iar încercarea lui de a o explicita, de a o preciza, are drept rezultat poate una dintre cele mai frumoase definiții ale stării de euforie nelămurită, de beatitudine inexplicabilă care o însoțește – „simt că mă rătăcesc, îmi dau seama că spun foarte prost o sumă de lucruri pe care le văd și le știu totuși cu precizie“. Rătăcirea, pierderea de sine, încercarea de regăsire, de refugiere în singurătate, de recăpătare a stării de luciditate, sunt toate semnalmentele, simptomele ce însoțesc treptata disoluție sufletească a personajului, dar odată depășită teama de această abandonare de sine, lumea întreagă, orașul cu bulevardele, străzile și colțurile sale rămase necunoscute se vor contamina de beatitudinea pe care o declanșează în cei doi noul sentiment care îi acaparează.

Dezordinea topografică reflectă prin urmare degringolada lăuntrică, semnul unei dezintegrări interioare pe care o presupune de fapt starea de îndrăgostire. Nu de puține ori s-a observat că Bucureștiul din *Nuntă în cer* e de o nostalgie sfâșietoare, Paul Cernat spune chiar că în acest roman Eliade „descoperă Bucureștiul și se îndrăgostește cu adevărat de farmecul lui"[1]. Faptul că imaginea orașului se creează fragmentar, din locuri și puncte de reper menționate aleatoriu, că plimbările celor doi nu se concretizează niciodată în itinerarii propriu-zise, precise, ține de psihogeografie mai degrabă decât de o geografie precisă. Acțiunea de deplasare haotică, neorganizată și fără finalitate dinainte stabilită, în unicul scop al desfătării vizuale, sonore, olfactive (cei doi se bucură la vederea culorilor toamnei, la zgomotul propriilor pași pe asfaltul vechi al unor străzi, iar Ileana revine mereu pe strada Dimitrie Onciul, la o anumită oră, pentru a simți mirosul unei omlete bine pregătite) este cea pe care o rezuma și pentru care pleda Guy Debord în articolele sale[2]: *dérive.* Hărțile psihogeografice pe care le propune Debord presupun o reinterpretare a spațiului, care nu mai este reprezentat în totalitatea lui, ci diseminat: în celebra *The Naked City,* un plan al Parisului este „spart" și sunt extrase din el nouăsprezece locuri (printre care Les Halles, Gare de Lyon, Panteonul etc.), legate printr-un sistem de săgeți care creează o continuitate, o conexiune între ele, dar altfel decât într-un plan sau o hartă propriu-zisă a orașului. Mesajul lui Debord se leagă de ceea ce Walter Benjamin[3] numea „arta citirii hărților

1. Paul Cernat, „Schimbarea la față…", ed. cit., p. 27.

2. În faimosul său articol, „Introduction à une critique de la géographie urbaine" (publicat în *Les lèvres nues*, no 6, Bruxelles, 1955), Debord definește psihogeografia precum urmează: „La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus".

3. Walter Benjamin în *Berlin Chronicle*, p. 596 („Citirea unei hărți presupune o deliberată abandonare a modurilor obișnuite de a vedea

stradale“, de nevoia de a aborda spațiul într-o manieră diferită, neconvențională, personală, care să implice percepția, propriile emoții, propria afectivitate. Aceasta presupune câteva elemente specifice, printre care căutarea acelor locuri nevizitate și necunoscute mai înainte, abandonarea modului familiar de a privi orașul. Dacă harta nu îl face pe călător să se rătăcească, și dacă elucidează enigmele spațiului, neavând un efect de defamiliarizare, atunci rolul său e ratat, ca și activitatea de interpretare a cititorului său, mai spune Bulson. Cu alte cuvinte, harta ar trebui să încurajeze o privire diferită asupra spațiului, să-i reveleze o nouă dimensiune.

Treptat, pe măsură ce povestea de dragoste a protagoniștilor capătă o nouă dimensiune, imaginea unui București insular (de altfel, însuși naratorul vorbește despre „insulele de melancolie și tăcere“ ale vechilor cartiere) se conturează dincolo de organizarea geometrică a marilor bulevarde din centrul orașului, iar „vechiul“ București – sau Bucureștiul „secret“ – crește ca o insulă în interiorul metropolei moderne, unde singurul parfum care adie este „parfumul necunoscut, insolit, al modernității“[1]. Periplul acestora prin Bucureștiul autumnal echivalează cu o abandonare a oricăror repere concrete, care ar putea avea ca scop orientarea, cu o intenție mărturisită de a descoperi orașul altfel, în totalitatea sa, cu locurile rămase până acum necunoscute, de a umple spațiile albe de pe harta acestuia: „Plecam aproape de apusul soarelui, *căutând străzi încă nestrăbătute de noi*, oprindu-ne mult în fața anumitor case, descoperind mahalale noi, cartiere crescute peste noapte, regăsind colțuri preferate, mici grădini publice uitate de Dumnezeu sau alei singuratice, cu trandafiri agățători și zorele“ (s.m.); „amândoi iubeam secretele orașului“, mărturisește în altă parte Mavrodin.

---

orașul“, susține Bulson în *Novels, Maps, Modernity, 1850–2000*, ed. cit., p. 120).

1. Julien Gracq, *La forme d'une ville*, ed. cit., p. 26.

Dacă marile bulevarde, cu „modernitatea“ lor țin de cerebral, de rațional și obiectiv, străduțele învălmășite, în general periferice, sau dezvoltându-se surprinzător, îndărătul marilor bulevarde și apărate de ele, țin la rândul lor de marginile conștiinței, de periferia ei – pentru a se elibera de starea de confuzie în care îl aruncă cea dintâi întâlnire cu Ileana, Mavrodin aleargă afară, pe bulevard: „Voiam să ajung cât mai repede în stradă, să rămân singur, să-mi pot da seama ce s-a-ntâmplat […], să-mi recapăt luciditatea“. Pe de altă parte, bariera aflată dincolo de Fabricile Lemaître îi „amăgește“ pe amândoi cu promisiunea unui *no man's land* eliberator, stimulativ pentru imaginație[1], căci aduce cu sine iluzia nedeterminării, a nemărginirii, precum și a libertății necondiționate, care promite dizolvarea oricăror constrângeri: „când ne apropiam de Fabricile Lemaître, bariera ne amăgea pe amândoi cu mirosul de gunoi ars, în care răzbătea totuși adierea câmpului de afară, nedesțelenit…“ Dar promisiunea aceasta, a eliberării totale a privirii, a întâlnirii acesteia cu necuprinsul, nu se va împlini decât odată cu ieșirea din perimetrul bucureștean – așa cum vom vedea în a doua parte a cărții – către zonele din afara Capitalei unde personajele din nuvele precum *Șarpele* sau *Domnișoara Christina* aleg să se refugieze de rumoarea orașului.

1. Din plimbările organizate la periferia Nantes-ului, naratorul din *La forme d'une ville* a lui Julien Gracq își amintește mai cu seamă sentimentul de abandon, de melancolie inoculat de drumurile lipsite de repere pe care le presupun aceste „zone de margine“, acolo unde orașul se dizolvă, se topește în rural, remarcă Muriel Rosemberg („Relation paysagère et paysage de lisières dans *La Forme d'une ville* de Julien Gracq“, art. cit., p. 7). Într-o imagine foarte sugestivă, a orașului care se dizolvă treptat, asemenea zahărului în apă, fără să putem preciza vreodată punctul în care acesta se termină de fapt, Gracq surprinde însăși esența spațiilor de graniță: imprecizabile, înșelătoare, fără repere clare, acestea neliniștesc și stimulează, amăgesc cu promisiunea depărtărilor și inoculează o stare de angoasă, totodată (*La forme d'une ville*, ed. cit., p. 49).

Tramvaiul 14, în fața Cercului Militar. (imagoromaniae.ro/MNIR)

Stația tramvaiului 14 din fața Ministerului Agriculturii, Bd. Carol.
(colecție personală)

Tramvaiul 14 în fața Cercului Militar, iunie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 031722b

Din momentul în care Mavrodin părăsește pentru întâia oară apartamentul Ilenei din Bulevardul Brătianu, nimic nu e întâmplător în distribuția zonelor de acțiune: inițial, acesta face o plimbare lungă la Șosea – dar realizează imediat că se deplasează nu ca într-o plimbare, ci de parcă ar avea o țintă anume: „mi-am dat curând seama că mergeam destul de repede, ca și când m-aș fi grăbit să ajung într-un loc precis". Exercițiu util în recăpătarea lucidității, compromisă de starea euforică a îndrăgostitului, rătăcirea singuratică are un scop terapeutic, ar trebui să combată blocajul mental („gândurile se opriseră pe loc"), să revitalizeze gândirea, să retrezească rațiunea; totuși, de această dată Mavrodin se recunoaște captiv „văzduhului" Ilenei, parfumului care-i stăruie mai limpede în minte decât imaginea chipului ei. Pornind în plimbarea nocturnă cu scopul de a se elibera de starea înșelătoare care-i amorțește conștiința, Mavrodin se trezește de fapt complet acaparat de noul sentiment, și însăși graba lui inexplicabilă o pune pe seama acestuia: „Poate de aceea toată ființa mea mă îndemna să grăbesc pasul, să merg destul de repede, ca nici o altă amintire, nici un gând strein să nu se poată strecura și sfărâma beatitudinea dulce în care pluteam". Rătăcirea prin diferite zone ale centrului bucureștean continuă a doua zi, într-un fel, Mavrodin reiterând parte din parcursul lui Petru Anicet, până la Cercul Militar, când drumurile celor doi se despart, și Petru pornește spre strada Salcâmilor, iar Mavrodin spre parcul Cișmigiu. Acesta se oprește pentru a prânzi la Continental, merge pe Calea Victoriei (care i se pare „pustie, murdară"), spre Poștă, apoi spre Cercul Militar, pe bulevard, spre Cișmigiu. E mereu înconjurat de „tristețea crepusculară a iernilor marilor orașe", de „tăcerea sfâșietoare" a orașului cu „cele mai toxice amurguri"; nici mai târziu, în timpul perindărilor pe vechile bulevarde bucureștene alături de Ileana, „ceasul copleșitor" nu-i prinde pe cei doi altfel decât rătăcind pe străzile care-i mai atenuează din melancolia insuportabilă. Întrerupt din reveriile sale de bătaia ceasului de la

Catedrala Sfântul Iosif, Mavrodin se va grăbi spre apartamentul Ilenei, pentru ceaiul la care fusese invitat (deseori astfel de sugestii auditive au rolul de a smulge personajul din visare, oferindu-i totodată un indiciu de ordin topografic: de pildă, în *Tinerețe fără tinerețe*, Dominic Matei aude clopotul de la Mitropolie și abia atunci realizează că sunt zilele Paștelui, în *Șarpele*, Liza se trezește din somn pentru că i se pare că aude bătând „o toacă de lemn").

Anumite episoade din *Nuntă în cer* se creează pe o dialectică interior–exterior, pe diferența dintre spațiul intimității și cel public, care subliniază mereu raportul dintre diferitele stări (contradictorii) de conștiință ale personajului-narator. Dinamica aceasta, oscilația inițială, dinaintea „oficializării" legăturii celor doi, a lui Mavrodin între apartamentul Ilenei și spațiul exterior, al bulevardelor și străzilor centrale, semnalează de fapt două tipuri de stări interioare, una a trăirii euforice, alta de luciditate și detașare. Un pasaj descriptiv[1] referitor la interiorul apartamentului din Bulevardul Brătianu lămurește această opoziție: „O cameră mare, lungă, cu fereastra spre bulevard. Se vedeau bine reclamele luminate și se auzea zvonul surd al tramvaielor. M-am dus repede la fereastră – cum fac, de altfel, în orice odaie streină în care intru – și am privit în jos. Zăpada părea mai murdară de aci, așa cum se amestecau luminile și farurile automobilelor". Gestul reflex al lui Mavrodin trădează nevoia de orientare, de a poziționa această nouă adresă pe care o adaugă geografiei sale personale în marea configurație a spațiului citadin, semnalând totodată modul în care cele două spații se întâlnesc: chiar și aici, pe teritoriul intimității, răzbate zgomotul înfundat al orașului modern, al

1. De altfel, prezența unei ferestre indică aproape întotdeauna, observă P. Hamon, debutul unui pasaj descriptiv, aceasta jucând rolul unui *obiect discriminator*, al unui punct intermediar între un *afară* și un *înăuntru* (P. Hamon, *Du descriptif*, ed. cit., p. 209).

agitației sale perpetue. Prezența imaginilor vizuale (reclamele stradale, luminoase, omniprezente în descrierile orașului modern, aflat în permanentă opoziție cu cel patriarhal, al vechilor străzi și alei bucureștene; luminile stradale și farurile automobilelor), a celor auditive (zgomotul tramvaielor) semnalează această intruziune forțată, a lumii exterioare în spațiul privat, tributară instalării noii viziuni asupra arhitecturii urbane și transformării accelerate pe care o suferă acum peisajul citadin. În *Nuntă în cer* Bucureștiul e deopotrivă cel al bulevardelor, al tramvaielor și automobilelor, al clădirilor cubiste, cu liniile lor geometrice, al cafenelelor boeme din *Întoarcerea din Rai* sau *Huliganii*, dar și unul patriarhal, al străduțelor și vechilor cartiere, al clădirilor în stil La Belle Epoque și al mahalalelor aproape rurale, unde stilul arhitectural e marcat de eclectismul evident și astăzi în unele zone bucureștene. Primul stă sub semnul ordinii, al rațiunii și lucidității, celălalt e teritoriul trăirii eliberate de orice constrângere, al exaltării erotice[1].

Treptat însă, pe măsură ce relația celor doi evoluează, spațiul exterior „se contaminează" definitiv, devine o prelungire a teritoriilor intimității care fuseseră până acum apartamentul Ilenei și casa prietenului arhitect în care se petrecuse întâlnirea celor doi, ambele stăpânite de vraja Ilenei, de ceea ce Mavrodin numește „văzduhul ei", trecând definitiv sub stăpânirea „clipelor de dulce spaimă și pierdere de sine".

Aruncând o privire în intimitatea acestor interioare, descoperim că, întocmai cum organizarea spațiului citadin, cu particularitățile sale, nu e întâmplătoare, la fel nici descrierea interioarelor nu e aleatorie – apartamentul Ilenei, amenajat

1. „Le boulevard illustre la parfaite ordonnance du collectif qui contraste avec la liberté de la rue où chacun peint sa maison et la transforme, selon le désordre de son imagination" (Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004, p. 287).

într-un stil sobru, auster, aproape masculin, e însăși imaginea proprietarei sale, iar acest amănunt nu-i scapă lui Mavrodin: „Apoi m-am întors și am cercetat mai bine odaia. O etajeră neagră, cu cărți, cele mai multe nemțești. Câteva covoare scumpe, divanul foarte sobru din lemn vișiniu. Pe pereți, mai multe gravuri și desene. M-a impresionat nespus puritatea aproape nefeminină a odăii". Distincția și simplitatea Ilenei, subliniate obsesiv de-a lungul romanului, se reflectă asupra interiorului în care locuiește, sau, mai bine zis, acesta devine o imagine, în oglindă, a înfățișării ei. Fiecare element de arhitectură și decor interior corespunde unei trăsături sufletești, morale a Ilenei, a cărei simplitate aristocratică, dublată de o puritate aproape „monahală" (cum afirmă Mavrodin la început, remarcându-i linia prelungă și albeața mâinilor), de hieratismul ei și de aerul anacronic, în răspăr cu tot ce înseamnă moda bucureșteană a anilor '20, o particularizează. De neignorat ni se pare asemănarea cu o altă eroină, camil-petresciană de această dată, ale cărei eleganță și simplitate contribuiau de asemenea la alcătuirea unui portret feminin idealizat, deloc lipsit de elemente comune cu cel amintit mai sus: doamna T.[1]. Într-un fel, Mavrodin e un Fred Vasilescu suferind de luciditatea hamletiană, etern frământat și supus îndoielilor, iar Ileana, o doamnă T., o victimă a acestei virilități distructive și autodistructive.

*

1. În *Regăsirea intimității* Simona Sora realizează o analiză în paralel a portretelor celor două personaje feminine principale din romanul *Patul lui Procust* – Emilia și doamna T. –, raportându-le la interioarele locuite de cele două: „Moda însă, cel puțin în cazul doamnei T., este secundară. «Interiorul» în care ea trăiește – în plină modă cubistă (pe care o promovează ca designer al altor vremi) – este unul artist-organic de o simplitate necăutată". Pe de altă parte, „Corpul Emiliei se adaptează perfect acestui interior artificial, contrafăcut, exprimând lipsa de gust și autenticitate […]" (ed. cit., pp. 114–115).

Calea Victoriei goală, într-o duminică din timpul războiului, iunie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 031728

Blocul Carlton, Bulevardul Brătianu, în anii ’40.
(colecție personală)

Bucureștiul insular, diseminat, alcătuit din puncte de reper izolate care conturează harta rătăcirilor cuplului de îndrăgostiți, reunește parte din locurile deja familiare cititorului, dar și unele inedite: Cotrocenii, Cetatea universitară, Bulevardul Pache Protopopescu, Foișorul de Foc, Oborul, Fabricile Lemaître, cartierul din preajma Spitalului Militar. Precizia delimitării spațiale care marca traseul personajelor prin orașul modern e înlocuită acum de ample descrieri, imprecise din punct de vedere cartografic, dar mult mai atente la înfățișarea locurilor care delimitează parcursul celor doi îndrăgostiți. Element deloc întâmplător, căci descrierea, lapidară sau mai amănunțită, trădează gradul de atenție a personajului față de peisajul care-l înconjoară, observă Brosseau, punând-o în legătură cu ritmul și gradul de intensitate a lecturii unui text, pe urmele lui Roland Barthes[1]. Despre peisajul urban al Bucureștiului modern, care suferă, așa cum am arătat într-un capitol anterior, un proces de reconfigurare, în funcție de noile sisteme de semnalizare luminoasă, de noua infrastructură etc., informațiile sunt lapidare și țin mai degrabă de caracterul precis al unor indicații topografice. Pe de altă parte, imaginea Bucureștiului patriarhal, al periferiilor sau al vechilor mahalale bucureștene (ce vor deveni spațiul predilect al evenimentelor misterioase din proza scurtă fantastică), e mai greu configurabilă pe o hartă, dar plină de amănunte descriptive fără precedent în opera literară a lui Mircea Eliade: Cotrocenii, spațiu în care cei doi îndrăgostiți își proiectează fantasmele unor existențe posibile, cartierul nou care se construiește între Foișorul de Foc și statuia Pache Protopopescu, și unde cei doi se reîntorc mereu urmând un același indiciu olfactiv, devenit marca locului respectiv: mirosul de omletă gătită cu pricepere de cineva care locuiește pe strada Dimitrie Onciul, cartierul din jurul Spitalului Militar, pentru aerul său de pașnic orășel provincial, Oborul care

1. *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 146.

le amintește de nesfârșita câmpie a Bărăganului, Dâmbovița rurală, marginea Bucureștiului unde se află Fabricile Lemaître și bariera dincolo de care începe nemărginirea, cu promisiunea unei libertăți neliniștitoare. Autoarea acestor trasee bucureștene este însă Ileana, ei îi aparține precizia uimitoare în descoperirea locurilor unde a supraviețuit farmecul vechiului București (a acelor insule de „melancolie și tăcere", cum le numește Eliade, care vor pieri într-o zi înecate de „fluviul cel mare"): „Ileana era neobosită. Iar orientarea ei, fără greș. De altfel, cunoștea orașul după o sumă de amănunte concrete, pe care fantezia ei le asocia în toate felurile. Anumite cartiere le recunoștea de departe, după un anumit parfum, după vizibilitatea mai mare sau mai mică a văzduhului". „Amănuntele concrete" după care se organizează spațiul, ca și „orientarea fără greș" a Ilenei țin însă de diferitele tipuri de percepție și de un mod personal de înțelegere și raportare la spațiu, în care emoția, afectele joacă un rol primordial: un întreg proces sinestezic e declanșat, în care se întâlnesc sugestii olfactive (mirosul prafului de Bărăgan al Oborului, izul de gunoi ars din preajma barierei, al bălăriilor și bozului din preajma Cetății universitare, fumul grătarelor, mirosul de must, precum și cel de chimen și bere al restaurantelor de cartier, îndrăgite de Ileana; o întreagă geografie olfactivă s-ar putea contura de altfel în romanele și proza scurtă a lui Eliade, exemplele de acest fel fiind un loc comun al textelor sale literare: dacă Dominic Matei, din *Tinerețe fără tinerețe*, recunoaște strada pe care locuiește „după mirosul de tei", pentru Gavrilescu casa țigăncilor e asociată cu mirosul amărui al frunzelor de nuc strivite etc.), vizuale (imaginile toamnei bucureștene, metamorfoza de la „verdele aspru" la „roșul-aprins", imaginea „butoaielor răsturnate pe trotuare, cu coșurile și lăzile gemând de fructe", a cărnii crude de pe grătarele unor mici grădini de vară), auditive (zgomotul pașilor pe asfaltul vechi al unor străzi, „trist, singuratic"). Imaginea Bucureștiului patriarhal, aproape rural, al străduțelor vechi străbătute rareori

de câte un automobil sau chiar de trecători, se află la antipodul Bucureștiului vital, haotic, al vitezei, al luminii artificiale și al tramvaielor electrice, iar în romanul *Nuntă în cer* dualitatea aceasta e mai pregnantă decât în orice altă operă literară a lui Eliade. Crisparea și încremenirea dezolantei ierni sub auspiciile căreia începe aventura lui Mavrodin cu Ileana se transformă în senzorialitatea dezlănțuită, exuberantă din toamna bucureșteană a celor doi îndrăgostiți.

Într-unul dintre capitolele cărții sale, *Poétique de la ville*, Piere Sansot propune o analiză paralelă a celor două unități spațiale care sunt bulevardul și strada, semnalând modurile diferite în care acestea organizează spațiul, determinând totodată atitudinea și tendințele comportamentale ale locuitorilor orașului: dacă bulevardul impune o *atitudine determinată*, conferind conduitei umane un anumit grad de teatralitate, de emfază (nu întâmplător, subliniază Sansot, în *Greața* lui Sartre oamenii se întâlnesc și se salută întotdeauna pe unul dintre bulevardele orașului), strada este spațiul unde uniformizarea, ordinea impusă în mod artificial de bulevard dispare, iar omul își recâștigă libertatea[1]. În plus, în vreme ce bulevardul acutizează sentimentul solitudinii nocturne sau al anxietății resimțite la asfințit, sporind neliniștile trecătorului, strada, cu gradul său crescut de familiaritate, are un efect terapeutic asupra conștiinței tulburate și, nu în ultimul rând, îi stimulează imaginația permițându-i să se manifeste creativ: „Dans la rue, puisque le regard ne peut se perdre à l'infini, le promeneur se trouve incité à découvrir progressivement, sans hâte, avec curiosité, un fragment d'espace imprévisible et varié"[2]. Pe de altă parte, strada

1. Marc Brosseau remarcă faptul că, în *Manhattan Transfer*, personajele sunt mereu urmărite de zgomotele continue ale traficului, ale vieții stradale a orașului modern, care-și face mereu simțită prezența, chiar și în intimitatea caselor (*Des romans-géographes*, ed. cit., p. 150).

2. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 292.

favorizează apariția emoției, pentru că este un spațiu al mișcării, care garantează mobilitatea trecătorului, dar și o privire în perspectivă[1], care deschid, chiar și în peisajul urban, posibilitatea acelui „departe" inefabil, ambiguu, ce provoacă imaginația ființei și anulează dimensiunea raționalității.

Caracterul surprinzător, imprevizibil și varietatea sunt și ceea ce caută Leana și Mavrodin: odată idila lor începută, ei schimbă decorul steril al bulevardului, dominat de lumina „crispantă" a becurilor stradale, cu tabloul vivant al unui București idilic, plin de culoare. Transformarea spațiului, trecerea de la liniile clare, de la geometria marilor bulevarde la încâlceala străduțelor izolate, labirintice, în căutarea surprizei și a ineditului, a spațiilor deja familiare sau, dimpotrivă, necunoscute[2] („amândoi iubeam secretele orașului", spune Mavrodin undeva), semnalează o schimbare în conștiința personajelor, care, așa cum am văzut, echivalează cu abandonul de sine și cufundarea într-o stare privilegiată, cea de îndrăgostit. „Traseul neregulat și imprevizibil" al străzii reflectă prin urmare starea interioară a personajelor, haosul lăuntric pe care îl presupune ipostaza de îndrăgostit și care zădărnicește orice proiect intelectual, așa cum se teme Mavrodin; dar el presupune totodată o mare libertate interioară, însoțită de o dezlănțuire senzorială și imaginativă rezervată numai privilegiaților trăitori ai unei povești de iubire, dar și „puținilor bucureșteni care-și cunosc și iubesc orașul", cu o sintagmă prin care naratorul se autodefinește.

Câteva dintre punctele de reper de pe harta Bucureștiului din *Nuntă în cer* cad sub incidența nefamiliarului, a spațiului incert, fără identitate precisă, situându-se în puncte de con-

1. Muriel Rosemberg, „Relation paysagère et paysage de lisières dans *La Forme d'une ville* de Julien Gracq ", art. cit., p. 4.

2. În *La Forme d'une ville*, spune Muriel Rosemberg în studiul său, inima orașului reprezintă un obiect al fascinației, e asemenea pânzei unui tablou incomplet, format din insule cunoscute și spații albe, iar explorarea orașului nu este continuă, ci implică anumite polarizări (*idem*, p. 6).

fluență care se deschid spre necunoscut. Periferia – cu bariera și întinderea nesfârșită a câmpiei ce se intuiește dincolo de ea – presupune un punct de convergență între spațiul *topic* și cel *heterotopic*, în sensul instituit de semiotica greimasiană[1], cu alte cuvinte un teritoriu care nu face parte din geografia obișnuită a orașului, ci se situează într-o zonă-limită: aparține și nu aparține perimetrului urban, face și nu face parte din intervalul spațial unde se desfășoară evenimentele (în cazul nostru, Bucureștiul, cu anumite zone ale sale despre care am discutat mai sus). Dacă peisajul bucureștean e cel *topic*, unde se petrec majoritatea evenimentelor din roman, spațiul *heterotopic* include diferitele orașe către care se deplasează pesonajele: Predealul, unde cei doi petrec vacanța de iarnă[2], orașul din Moldova unde Mavrodin merge să-și vadă prietenii, cele câteva orașe din Italia pe care cuplul merge să le viziteze (Veneția, Pisa, Florența, Milano etc.) – parte și ele dintr-o geografie sentimentală, pentru că aici Ileana are prilejul de a-și rememora o trecută poveste de dragoste, ale cărei detalii le aflăm elucidate în partea a doua a romanului, când vocea naratorului se schimbă, iar locul povestitorului îi revine lui Hasnaș.

---

1. E vorba despre distincția între spațiu *topic* (familiar, spațiu de referință) și spațiu *heterotopic* (aflat în afara spațiului familiar, spațiul depărtărilor) − Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris, 1970; *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1983. Un studiu despre categoriile spațiului (topic, heterotopic, paratopic, utopic) propune Michela Deni, arătând cum dinamica textului se construiește în funcție de deplasarea personajelor dintr-un tip de spațiu în altul (v. „Vérone: fragments d'un lieu amoureux", în *Le rivage des mythes*, ed. cit., p. 230).

2. Ilina Gregori face următoarea observație legată de „iubirea-miracol" care-i unește pe cei doi protagoniști: „născută în plină iarnă bucureșteană, ea caută obsesiv altitudinile: aerul pur, glacial și strălucitor al munților acoperiți de zăpadă, constituie mediul ei ideal" (în *Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: trei analize*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 135).

„Aș fi vrut să vadă anumite peisaje pentru întâia oară alături de mine", îi mărturisește Mavrodin lui Hasnaș, rememorând pregătirile cuplului pentru o vacanță în străinătate. Configurarea aceasta a unei noi geografii, personale, a cuplului, alcătuită din locuri nevizitate încă de cei doi, ori numai de Ileana, e un reflex al nevoii de luare în posesie a teritoriului pe care-l reprezintă Celălalt[1], exprimă totodată și o subtilă tentativă de anulare a biografiei Celuilalt (știm deja că pentru Mavrodin enigma trecutului Ilenei e principala sursă de angoasă în relația cu aceasta, un permanent motiv de neîncredere și îndoială, care din nou îl apropie de eroii camilpetrescieni). Faptul că Mavrodin ar vrea să instituie, alături de Ileana, o nouă topografie, personală, de cuplu, dezvăluie de fapt temerile sale legate de trecutul sentimental al Ilenei, dar și dorința de a-i oferi acesteia o nouă „geografie", a propriei lor povești de dragoste, alta decât orice a trăit aceasta în trecut: noile „peisaje" ar trebui să plaseze povestea de dragoste a celor doi într-un alt spațiu, străin de cel familiar, al Bucureștiului monden pe care cei doi îl frecventează. Ștergerea vechii geografii sentimentale și înlocuirea ei cu o alta ar trebui să i-o restituie pe Ileana în întregime, crede Mavrodin, odată cu aceasta ștergându-se de fapt și intervalul de memorie în care se mai află încă înregistrate amănuntele unor foste iubiri.

Geografia îndrăgostiților depășește astfel perimetrul bucureștean, extinzându-se în spații instituite de literatură drept predilecte pentru consumarea unor povești de dragoste. Pentru parcursul narativ, episoadele petrecute aici sunt relevante pentru că oferă câteva *insight*-uri în biografia enigmatică a Ilenei, fără a dezvălui însă evenimente concrete din aceasta, ci întreținând ambiguitatea care se vădește atât de chinuitoare pentru Mavrodin (și care vor fi elucidate abia în partea a doua a romanului).

---

1. „Toute passion n'est donc pas seulement concentration sur un être, mais projection violente vers et contre un être, pour l'atteindre, pour le pénétrer, pour le posséder" (G. Poulet, *La distance intérieure*, ed. cit., p. 147).

La fel de chinuitoare se dovedește a fi și orice îndepărtare de ființa iubită, căci distanța e principalul torționar al îndrăgostiților, alături de incertitudinea autenticității sentimentelor celuilalt: în romanele de dragoste, distanța e o categorie *absolută*, *ontologică*, pentru că cel iubit poate fi *Aici*, *Acasă*, *Prezent* sau *Departe*, *În lumea largă*, *Absent*[1]. În literatura greacă, amintește Moretti, spațiul e o forță mitică, și singura armă împotriva puterii lui de a-i despărți pe oameni este *constanța*. Așteptarea în toate formele sale, cu vidul pe care-l instituie în viața celui ce o experimentează, cu solitudinea pe care o presupune și deschiderea către un Celălalt neprezent, abstract, parte a unei alte lumi decât cea pe care o putem cunoaște în mod direct, într-un moment și spațiu dat. Sustragerea Celuilalt de la cunoașterea imediată, prezența lui iluzorie, fie mediată de procesul rememorării, fie intermediată de dovezi ale existenței sale în acel *Departe* neliniștitor pentru cel ce așteaptă – scrisori, vești primite printr-un mesager etc. –, reprezintă proba supremă a fidelității (o întreagă literatură e dedicată temei, de regăsit începând cu epopeile antice, cu romanele cavalerești medievale și terminând cu cele mai noi producții literare). Nu în ultimul rând, nu trebuie uitat că basmul e cel în care așteptarea devine adevărată probă inițiatică, a cărei finalitate consfințește orice legătură de dragoste (la Eliade, tema e recurentă, pentru a da numai un exemplu: în *Incognito la Buchenwald* aflăm că Marina încă îl mai aștepta pe Darvari, care dispăruse cu avionul între Odessa și Insula Șerpilor, așa cum îi promisese, ciclul așteptării de zece ani nefiind încă încheiat).

O sintagmă a lui Mavrodin sintetizează sensurile acestei așteptări chinuitoare (resimțite deopotrivă de Ileana, care rămâne în București pentru scurta perioadă în care Mavrodin își vizitează prietenii dintr-un oraș moldav), iar ea include o sugestie spațială: „a doua zi *nu-mi găseam locul*, și nimic din tot ce se

1. F. Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, ed. cit., p. 22.

petrecea în jurul meu nu mă interesa“ (s.m.), îi mărturisește acesta lui Hasnaș. Starea de neliniște, amestecată cu sentimentul de culpabilitate și regretul de a fi supus, prin „plecarea… absurdă, criminală“, ființa iubită la tortura unei despărțiri cu atât mai dureroase cu cât ea se petrece la „începutul dragostei“, e dublată de senzația neapartenenței la un spațiu concret, a neputinței de a se revendica de la o geografie sau alta, căci îndrăgostitul, neparticipând (așa cum subliniază însuși Mavrodin) la nici unul dintre evenimentele care se petrec într-un anumit loc, la un anumit moment, se refuză deopotrivă spațiului obiectiv, în care se manifestă, ca și celui abstract, în care se proiectează mental, și care este al Celuilalt[1]. Sintagma „nu-mi găseam locul“ sugerează tocmai această incapacitate a îndrăgostitului de a se regăsi între limitele geografiei concrete, obiective, și de a se proiecta mental într-una abstractă, care aparține Celuilalt (astfel de exerciții de evaziune, din propria existență și spațiul familiar, le fac amândoi membrii cuplului, uneori împreună: Mavrodin se visează locuind „în altă casă, în alt oraș“, poate într-o casă boierească cu pitici colorați și bazin de ciment în grădină[2], rătăcind prin Bucureștiul pitoresc, cei doi își petrec timpul imaginându-și existențe potențiale în anumite case de pe dealul Cotrocenilor etc.).

Punct-cheie în acest nou spațiu instituit de perspectiva distanței, care sintetizează deopotrivă promisiunea și speranța întoarcerii, dar și deznădejdea depărtării, gara este un non-loc, un interval ale cărui coordonate sunt mai degrabă temporale

1. În nuvela *Sarrasine* a lui Balzac, pictorul îndrăgostit reușește să-și apropie, numai prin intermediul privirii și al voinței, obiectul dorinței, într-o sală de teatru plină de spectatori, până la a-i simți prezența în chiar preajma sa. Georges Poulet detectează aici o formă extremă a exercitării voinței îndrăgostitului, care izbutește să anuleze distanța ce se interpune între acesta și obiectul pasiunii sale (*La distance intérieure*, ed. cit., p. 151).

2. Descrierea amintește de cea a casei Zerlendi din *Secretul doctorului Honigberger*.

decât spațiale[1]. Nu întâmplător, la începutul idilei lui cu Ileana, Mavrodin evocă imaginea unei gări, în încercarea lui de a se elibera de sentimentul covârșitor care începe să-i amenințe echilibrul interior: „Dar în ziua aceea aș fi vrut să prânzesc într-un restaurant, să văd fețele de masă albe, strălucitoare, să simt în jurul meu oameni *intrând și venind ca într-o gară*“ (s.m.)[2]. Imaginea haotică, a vânzolelii umane tipice perimetrului unei gări dezvăluie de fapt nevoia lui Mavrodin de a se supune procesului inerent de dezindividualizare, de a îmbrăca condiția anonimatului pe care o presupune orice spațiu de tranzit, în care nimic nu se fixează, nimic nu are rădăcini: „cel care intră în spațiul unui non-loc“, spune Augé, „este eliberat de determinanții săi obișnuiți“[3]. Dacă pe de o parte aici identitatea nu mai contează, individul fiind redus la simplul statut de pasager, el trăiește deopotrivă experiența simultană a unui prezent perpetuu, dar și a unei întâlniri cu propriul sine[4]. Condiția sa e una paradoxală: pe de o parte e asaltat de afluxul reclamelor, al afișajelor electronice etc., pe de alta e predispus la o întâlnire cu sine și la trăirea intensificată a unor emoții. Pentru Mavrodin, experiența călătoriei cu trenul se reduce la rememorarea obsesivă a amănuntelor poveștii de dragoste aflate la început și la angoasa așteptării – „În tren am călătorit cu gândul la ea“, îi spune Mavrodin lui Hasnaș, mărturisind că tortura despărțirii îl determină să își grăbească plecarea: „Am pretextat o indispoziție și am plecat cu primul tren…

1. „L'actualité et l'urgence du moment présent y règnent. Comme les non-lieux se parcourent, ils se mesurent en unités du temps. […] Au total, tout se passe comme si l'espace était rattrapé par le temps“ (în Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992, pp. 130–131).

2. Precum vom vedea, lucrurile se petrec întocmai și cu Ștefania, în romanul neterminat *Viață nouă*.

3. Marc Augé, *Non-lieux*, ed. cit., p. 129.

4. *Idem*, p. 131.

N-aș fi crezut că tot ce citisem prin cărți și tot ce auzeam în povestiri despre *nerăbdarea frenetică pe care o au unii îndrăgostiți în călătorie, când se apropie de gara iubitei, poate fi totuși reală.* Cu mulți kilometri înainte de a ajunge trenul în București, ieșisem cu valiza pe coridor. Parcă minutele se scurgeau mai încet acum. Și clipele acestea din urmă mi se păreau de o excepțională însemnătate. Acum simțeam, într-adevăr, *cât de încet curge timpul, cât de cumplit este să aștepți să treacă timpul*" (s.m.).

Dilatarea temporală, efect al așteptării care deturnează atenția călătorului de la amănuntele exterioare la propria frământare interioară, e percepută ca insuportabilă, distanța în timp dovedindu-se la fel de cumplită precum cea în spațiu. Spațiul non-locului (gara, trenul) e reglementat exclusiv de unitățile temporale. Pentru Mavrodin, nici peisajul în mișcare la care ar fi putut avea acces în timpul deplasării cu trenul nu are vreo relevanță (nu aflăm nimic despre acesta, călătoria pare să nu fie altceva decât străbaterea unui vid spațial, aflată sub semnul unei temporalități opresive, ostile), singură contorizarea atentă a minutelor care îl mai despart de „gara iubitei" mai contează pentru îndrăgostitul nerăbdător. De altfel, spre deosebire de alte mijloace de locomoție, în acest caz viteza de deplasare a trenului anihilează orice posibilitate de a vedea, de a privi peisajul – obiectele care se ivesc la orizont nu sunt identificate datorită faptului că sunt percepute vizual, ci datorită unui fel de deducție, rezultat al urmei pe care acestea le lasă[1].

Nu e întâmplător că Mavrodin își cuantifică așteptarea în unități temporale mai degrabă decât spațiale, pentru că el nu percepe ca insuportabilă distanța geografică, dintre el și Ileana, dintre București și orașul provincial unde călătorește, ci (pentru că starea care-l definește este cea de așteptare) distanța temporală dintre el și Ileana, timpul nefiind „produsul unui subiect

1. Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe–XXe siècle*, pp. 141–142.

izolat, ci produsul relației subiectului cu celălalt“[1]. Pentru amândoi îndrăgostiții, intervalul temporal care-i desparte e perceput ca insuportabil, Ileana împărtășind la rândul ei neliniștile lui Mavrodin: „Absența mea o năruise. Nu mai găsea nicăieri nici un sprijin. Rămăsese aproape două zile în casă, mulțumindu-se cu câteva ceaiuri, petrecând tot timpul la fereastră, cu fruntea lipită de geam, așteptându-mă“.

Așteptarea feminină are însă o natură diferită, pentru că ea stă îndeobște sub semnul sedentarismului, al staticului și izolării: condiția Penelopei o predispune la a concepe spațiul din punctul de vedere al temporalității, avertizează Bertrand Westphal[2], spațiu-timp fiind conceptul pe care-l adoptă filozoful francez. Condiția Penelopei este cea a prizonierei, iar așteptarea sa presupune spațiul limitat al camerei nupțiale, și atunci ea „deschide un *spațiu* simbolic“, cel al vălului, făcând din ocupația sa o *metaforă* (în sensul etimologic al acesteia: „ceea ce vă mână mai departe“). Pe de altă parte, subliniază Westphal, Penelopa izbândește în încercarea sa, pentru că, deși țesând fără încetare, deșirând noaptea ceea ce a creat ziua, ea reușește *să supună* locul, pe când Ulise, deși deschide, la rândul său, un nou spațiu, și deși străbate teritorii vaste și atinge puncte extreme de pe harta lumii, nu reușește să le circumscrie unei geografii inteligibile, din pricina monștrilor care îl atacă, a propriei slăbiciuni care îl face să cedeze, pe rând, farmecelor unei Circe sau Calypso. Ipoteza filozofului francez nu e lipsită de interes: Ulise alege *spațiul*, și nu *locul*, depărtările, și nu familiara Ithaca, insula devenind teritoriul așteptării Penelopei. Dar în vreme ce Ulise străbate depărtările, *spațiul*, el se proiectează mereu în *locul* familiar, definit de confortul existenței domestice, al Ithacăi, pentru ca Penelopa, la rândul ei, să se proiecteze în *spațiul* nedefinit, deschis, unde se avântă soțul ei.

---

1. E. Levinas, *Le Temps et l'Autre*, PUF, Paris, 2004.

2. B. Westphal, *Le Monde plausible*, *Espace, lieu, carte*, Minuit, Paris, 2011, pp. 69–70.

Dacă pentru Mavrodin depărtarea se dovedește insuportabilă, pentru Ileana sentimentul apăsător al așteptării e acutizat de asumarea cu bună-știință a autoclaustrării, de autosupunerea la supliciul solitudinii („rămăsese aproape două zile în casă, mulțumindu-se cu câteva ceaiuri, petrecând tot timpul la fereastră, cu fruntea lipită de geam, așteptându-mă" constată Mavrodin, la întoarcerea în oraș). Captivă în insula de solitudine pe care singură și-o creează, Ileana se proiectează permanent în *spațiul* unde Mavrodin călătorește, acesta proiectându-se, la rândul lui, în *locul* unde Ileana așteaptă.

Tema așteptării e de altfel recurentă la Eliade – dacă Marina îl așteaptă pe Darvari zece ani, conform unei făgăduieli pe care i-o face acestuia, Leana așteaptă întâlnirea cu Adrian, situată sub o interdicție pe care o declanșează o greșeală etc.

*

În partea a doua a romanului, povestea în oglindă a lui Hasnaș, a cărei protagonistă este Lena, background-ul evenimentelor îl constituie Bucureștiul de la începutul anilor '20, „elegant și desfrânat", al clădirilor moderne și al „libertății deșănțate". Intrăm în acest nou roman prin două scene memorabile și relevante pentru cursul ulterior al evenimentelor: prima se petrece într-o gară și dezvăluie cea dintâi întâlnire dintre cei doi protagoniști, Hasnaș și Lena, cea de-a doua surprinde o petrecere din anul 1924, dintr-una din „primele case noi făcute în capitală", care aparține unei prietene a lui Hasnaș, membră a lumii mondene bucureștene, cunoscută pentru ceaiurile și cocktailurile oferite. De altfel, și povestirea lui Mavrodin începe tot cu descrierea unei petreceri, din casa prietenului său arhitect, unde acesta o cunoaște pe Ileana – ca și în cazul seratei Feliciei Baly, avem și aici o mostră de tablou moral și social al epocii, de data aceasta mai puțin axată însă pe aspectul social și surprinzând mai degrabă moravuri și atitudini specifice în epocă: „Îmi plăcea să frecventez toate petrecerile acestea, pentru că întâlneam un tineret desfrânat, aproape

cinic, cu care mă înțelegeam de minune“ – mărturisirea îi aparține lui Hasnaș, care își continuă confesiunea vorbindu-i despre anii ’20 ca despre „epoca jazzului și a cocktailului“, a libertății sexuale absolute și a tuturor exceselor. Totuși, aluziile la *patchwork*-ul social care definește grupurile mondene din care face parte Hasnaș nu sunt absente: societatea lor este cea a „cercurilor de îmbogățiți de război, politicieni și afaceriști“. Prietena acestuia este, de altfel, soția unui deputat care „făcuse imediat după război o avere considerabilă și fusese amestecat – și el, ca și nevastă-sa – într-o serie de afaceri scandaloase“; mai mult, Hasnaș nu ezită să deconspire adevărata natură a relațiilor dintre el și stăpânul casei, pe care le definește după cum urmează: „O legătură care mă încânta fără să mă oboseasc㠄 și pe care eram silit uneori s-o plătesc prin mici servicii făcute prietenilor deputatului“.

Am discutat deja, în analiza romanelor *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, despre spațiul salonului și caracteristicile acestuia: spațiu unde, după Bahtin, „se hrănesc intrigile și au loc rupturile“, acesta îndeplinește rolul unui punct nodal, al unei răscruci narative unde se întâlnesc și de unde pleacă firele poveștii: aici se elucidează adevăratele relații dintre personaje, se deconspiră caractere, își găsesc finalitatea sau sunt stimulate diferite legături amoroase, de afaceri, cu rațiuni politice etc., așa cum am văzut deja că se întâmplă în episodul seratei pe care o organizează Felicia Baly la începutul fiecărei serii de baluri ale iernilor bucureștene. Spațiul saloanelor mondene mediază aceste legături, dar, totodată, deseori, aici se inițiază noi relații sau au loc reîntâlniri neașteptate, cum este cazul și în *Nuntă în cer*: Hasnaș recunoaște în silueta modernă și elegantă a Lenei pe tânăra întâlnită cu șapte-opt ani în urmă, într-o gară aflată undeva pe ruta Iași–Bârlad.

Episodul întâlnirii dintre cei doi are aura unei întâlniri dintr-un roman rusesc (de altfel, unii exegeți ai lui Eliade, precum Eugen Simion, au vorbit despre „turghenievismul“ romanului,

transparent în subtila analiză a psihologiei feminine, dar și a „esenței feminine", pentru prima oară făcând obiectul de interes al autorului, după cum el însuși remarcă în *Memorii*[1]). La vremea când se desfășoară povestea lui cu Lena, Hasnaș are imaginea unui antierou, e un cuceritor vulgar, cu dese accese de cinism, sub care însă Lena intuiește un caracter puternic dotat cu spirit cavaleresc. Călătorind cu trenul de la Bârlad la Iași, unde însoțea misiunea militară franceză, Hasnaș o întâlnește pe Lena, în ipostaza unei adolescente de cincisprezece ani, captivă în trenul care o desparte de mătușa și însoțitoarea sa, rămasă pe peron. Cu siguranță deloc întâmplător, ca o subtilă anticipare a finalității evenimentelor, romanul pe care adolescenta îl citește este *Anna Karenina*, și dintr-un dialog lapidar dintre ea și Hasnaș aflăm că Lena se identifică personajului feminin, al cărui sfârșit tragic o înspăimântă. Treptat, confesiunea fetei dezvăluie amănunte legate de biografia sa care coincid cu detalii ale altei mărturisiri, făcută de Ileana lui Mavrodin, în povestea precedentă: aceasta se refugiase în Moldova, împreună cu mătușile care o creșteau: detaliul e, de altfel, confirmat de Clody, prietena mondenă a lui Hasnaș care îi dezvăluie că Lena se mutase abia de curând din casa celor două mătuși „bătrâne și maniace" care o crescuseră. Transformat în ocrotitor al Lenei, Hasnaș o încredințează unui prieten funcționar în gara din Iași. O a treia întâlnire va avea, de altfel, loc tot într-un tren, de data aceasta cu destinația Veneția, unde și începe povestea de dragoste dintre cei doi.

Dacă în prima povestire, a lui Mavrodin, spațiul de desfășurare a acțiunii era cu predilecție Bucureștiul (vechi, parfumat, cu reminiscențe din La Belle Epoque), în cea de-a doua

1. „În afară de Ștefania, din *Viață nouă*, pe care nu apucasem s-o descriu, personajele mele feminine de până atunci erau prezente în două dimensiuni; nu-și revelaseră dimensiunea lor profundă, modul lor propriu de a fi. Erau reduse la «psihologie» și «evenimente»" (*Memorii,* ed. cit., p. 356).

parte a romanului teatrul întâmplărilor este fie gara, sau trenul (la fel se întâmpla în *Huliganii*, cu Marcella și Mitică Gheorghiu, unde trenul spre Viena era scena celebrului viol), fie anumite locuri din Europa Centrală: cei doi călătoresc la Veneția, se căsătoresc la Paris; trimiteri la Bucureștiul în care trăiesc mai apar doar izolat, și fără o semnificație narativă majoră: Calea Victoriei, diverse cluburi sau reședințe unde au loc petreceri selecte etc.

„Din anumite puncte de vedere, afirmă Marc Desportes, spectacolul feroviar e comparabil cu panorama bulevardelor."[1] Reflecția se referă la translatarea privirii călătorului, care urmărește tot ceea ce se vede pe fereastra trenului ca și cum ar ar fi vorba despre o înregistrare a elementelor vizibile pe o bandă de hârtie, după o proiecție geometrică riguroasă – prim-planul odată dispărut, căci viteza are acest efect asupra percepției, privirea e redirecționată spre linia orizontului, spre depărtări, creând o distanță asemănătoare celei dintre spectator și tabloul admirat: călătorul care nu participă cu nimic la acțiunea de a călători (în sensul în care el nu participă, locomotor, la aceasta: nu conduce automobilul, trenul etc.) este deci un spectator, asemănător unui trecător pe bulevard. Totuși, în vreme ce pietonul urmărește cu privirea o scenă fixă (el fiind cel care se deplasează pe lângă aceasta), călătorul care se află în tren este imobil (el se poate deplasa totuși de-a lungul vagoanelor), iar ceea ce vede pe fereastră este o scenă mobilă, unde se succedă cu repeziciune imagini greu identificabile în detaliile lor.

În cea dintâi călătorie cu trenul din *Nuntă în cer*, Mavrodin nu face nici un fel de referiri la peisajul de dincolo de fereastra acestuia sau la înfățișarea gării (știm că Mavrodin pleacă și se întoarce în Gara de Nord, neexistând însă nici un indiciu despre

1. Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe–XXe siècle*, ed. cit., pp. 145–147.

orașul de provincie în care ajunge sau despre gara acestuia). În povestea lui Hasnaș se insistă însă asupra imaginii gării: spațiul ei e cuprins de forfota inerentă momentului de derută și panică pe care-l constituie anul 1917 (de altfel, Hasnaș observă că Lena era deja obișnuită cu trenurile supraaglomerate, sosind mereu cu întârzieri, pline de refugiați îngroziți de amenințarea bombardamentelor). Dar șapte ani mai târziu, în 1924, trenul (mai ales cel internațional) e aproape echivalentul unei locuințe temporare, al unui hotel în mișcare unde călătorul are parte de întreg confortul, unde ia cina și socializează (în vagonul-restaurant), doarme (în cușetă), citește (fiecare în compartimentul său, Hasnaș și Lena își umplu timpul călătoriei cu lectura: el cu un roman al lui Duhamel, ea cu un volum de versuri germane). Aici se leagă amiciții, se discută, se nasc noi povești de dragoste, întocmai ca în salonul balzacian: compartimentul, vagonul, locomotiva trenului, aceste celule distincte alipite laolaltă îi aduc pe călători împreună, îi obligă la un anumit grad de apropiere (aceasta începe însă treptat să dispară, sub imperiul unei jene, al unei stinghereli tot mai accentuate, odată cu sosirea – colectivă – la destinație: de aceea, în orice sosire există o *ruptură*, o separare[1]). Oamenii se solidarizează mai lesne decât în alte situații, sunt mult mai predispuși la confesiune și dialog, legăturile sufletești se întăresc sau se dizolvă. Dialogul care decurge între Hasnaș și Lena, împreună cu primele indicii legate de povestea de dragoste pe cale să se înfiripe, îl continuă de fapt pe cel de la petrecerea mondenei Clody și oferă deopotrivă o neașteptată turnură a evenimentelor, precum și un nou punct de fugă al narațiunii.

Dacă în 1917, Lena, în ipostaza sa de adolescentă, privea cu spaimă pe fereastră peisajul cufundat în întunericul înserării, cea de acum, din trenul care se îndreaptă spre Veneția în iarna anului 1924, așa cum bănuiește Hasnaș, își dorește să

1. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 125.

rămână singură în compartiment ca să citească sau „să viseze privind pe fereastră“. Afirmația nu e lipsită de interes, contemplarea somnolentă, reveria la fereastră constituind o imagine emblematică a romanului, aflată în corespondență cu ipostazele așteptării feminine, așa cum vom vedea.

Efectul imaginii aflate în continuă mișcare e unul hipnotic, derularea permanentă a „filmului“ peisajului predispunându-l pe călător la reverie și angrenându-i totodată mecanisme sufletești nebănuite, cu atât mai mult cu cât libertatea acestuia de a se abandona stării de contemplație e mult mai mare decât în cazul celui care se deplasează cu automobilul (dacă acesta îl și conduce), atunci gradul de atenție distributivă crescând și percepția peisajului petrecându-se sub alte auspicii decât cele obișnuite. Căci, deși amenajarea autostrăzii are unele elemente comune cu cea a căii ferate, o confruntare nouă se naște din participarea, din implicarea directă a călătorului aflat în tren, căruia nu i se refuză posibilitatea reveriei cu ochi deschiși[1]. Pe de altă parte, mai mult decât plimbarea pe stradă sau bulevard, deplasarea cu trenul provoacă apariția emoției[2], căci, trăind experiența derulării peisajului, privitorul părăsește domeniul raționalității și se cufundă în cel al sensibilului. Evocarea de către Hasnaș a imaginii Lenei cufundată în visare, la fereastra trenului, acționează ca un liant narativ, e una dintre tehnicile epice prin care autorul optează să lege prima confesiune, a lui Mavrodin, de cea de a doua, prin evocarea aceleiași ipostaze a acesteia: a femeii care așteaptă „cu fruntea rezemată de fereastră“. Eroina – care în prima poveste așteaptă deznădăjduit revenirea iubitului, într-un soi de penitență autoimpusă („rămăsese aproape două zile în casă, mulțumindu-se cu două ceaiuri, petrecând tot timpul la fereastră, cu fruntea lipită de geam, așteptându-mă“),

1. Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, ed. cit., p. 34.

2. „Relation paysagère et paysage de lisières dans *La Forme d'une ville* de Julien Gracq“, ed. cit., p. 4.

iar în a doua petrece o noapte pândind întoarcerea lui Hasnaș de la un club, care o regăsește îmbătrânită și căruia aerul de gravitate, de melodramă al scenei îi repugnă – pare într-adevăr să coboare „din proza secolului al XIX-lea“ și să intre „în conflict cu mentalitățile cinice ale lumii moderne“[1]. De altfel, dualitatea pe care se construiește romanul (la toate nivelurile), și care este și cea a celor două Bucureștiuri – patriarhal și modern –, și a celor doi eroi masculini – scriitorul hiperlucid și donjuanul cinic –, și cea a unei subtile opoziții a caracterelor feminine – Clody și Lena –, se reflectă și la acest nivel: drama Ilenei–Lena este cea a unei inadecvări sufletești, spirituale, la lumea și epoca în care trăiește, ca și cea a unei sensibilități excesive, care o face captiva unor legături sufletești nepotrivite, apropiindu-se astfel de prototipul eroinei rusoaice despre care citește în trenul spre Iași. Aluzia finală din dialogul celor doi tovarăși de vânătoare nu e nici ea întâmplătoare: amândoi sunt convinși că Ileana nu mai trăiește, pentru amândoi ea este marea dispărută.

Contabilizând episoadele narative în funcție de cadrul unde se petrec, observăm o anumită simetrie: ambele părți ale romanului încep cu evocarea unor „saloane“ bucureștene unde au loc petreceri (în povestirea lui Mavrodin, în casa unui prieten arhitect, în cea a lui Hasnaș, în nou-construita – după ultimele rigori ale arhitecturii moderne – locuință a prietenei sale Clody și a soțului său, deputat), la foarte scurt timp după aceste întâlniri urmează două episoade ce au loc în spațiul unor gări sau în tren, urmate de excursiile în străinătate (în ambele povestiri, cuplurile ajung în Italia, la Veneția). Tabloul existenței tipice a unui cuplu de tineri din Bucureștiul anului 1931, apoi 1924 ni se înfățișează cu precizie, într-un roman în care persistă încă modernitatea din ciclul generaționist, dar în care Eliade începe să se întoarcă, cu nostalgie, la imaginea vechiului

1. E. Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, ed. cit., p. 203.

București, din La Belle Epoque, Bucureștiul magic al copilăriei și primei sale tinereți, care va deveni, în următoarele sale proze, cel al „semnelor" inițiatice. Comparând, din punct de vedere cantitativ, pasajele unde Bucureștiul este cel modern, al bulevardelor și vieții mondene, cu cele în care întâlnim orașul vetust, cu caldarâmuri roase de ploaie și străduțe întortocheate, descoperim numărul mai restrâns al celor din urmă (totuși, chiar și Hasnaș, la finalul poveștii de dragoste dintre el și Lena, mărturisește: „Câtăva vreme mi-am purtat melancolia prin orașul în care mă bucurasem mai fierbinte de dragostea Lenei"). Dacă traseele care cuprind marile bulevarde (incluzând aici și Șoseaua pe care o evocă Mavrodin ca punct central în plimbările sale) presupun solitudine și limpezire interioară (la fel se întâmplă cu personajele din *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, dar acolo bulevardele îndeplinesc și rolul unor agore moderne, unde personajele se întâlnesc și discută pe temele obsesive ale generației lor), atunci Bucureștiul străduțelor izolate sau periferice (mai puțin prezent în *Nuntă în cer*, cu totul absent în cele două romane amintite mai sus) e Bucureștiul „îndrăgostit", al euforiei și beatitudinii, dar și al melancoliei. De asemenea, remarcăm întinderea narativă însemnată a episodului celei de-a doua întâlniri dintre Hasnaș și Lena – poate cel mai întins dintre cele petrecute într-un mijloc de locomoție, în proza eliadescă – exceptând, desigur, episodul violului, din *Huliganii*, sau cel al drumului cu tramvaiul gavrilescian spre casa țigăncilor, în care mijlocul de locomoție devine un veritabil spațiu de dialog – unde toți călătorii sunt antrenați în discuție – jucând un rol central în desfășurarea narativă, într-un registru diferit însă, care este cel al fantasticului; de asemenea, drumul cu automobilul, din *Șarpele*, nu e lipsit de însemnătate. De altfel, prezența tramvaielor, indiciile legate de traseele acestora nu sunt întâmplătoare, precum vom vedea în capitolul următor, „Tramvaiul 14: un traseu prin memoria

cititorului", ci joacă un rol important în organizarea narativă, dar și în dezvăluirea unei anumite percepții a spațiului bucureștean, din punct de vedere social, politic, istoric[1].

Nu în ultimul rând, ar fi de remarcat frecvența redusă a referirilor la spațiile intimității, lucru neobișnuit pentru romanul de dragoste, așa cum însuși autorul a vorbit despre *Nuntă în cer*[2]*:* interiorul ascetic aproape al apartamentului Ilenei (repede părăsit, căci cuplul se mută în casa lui Mavrodin, despre care nu avem nici o referință) e cel mai amplu descris, căci detaliile care îl alcătuiesc corespund trăsăturilor de caracter ale personajului, așa cum am arătat deja. Scenele de budoar, „locul prin excelență al triumfului feminin"[3], sunt rare și o surprind pe Ileana-Lena fie cu ochii înlăcrimați, fie cufundată în așteptare, pentru că, așa cum o arată și cheia tristă în care se încheie romanul, triumful este cel al bărbatului, căci, afirmă Hasnaș, „memoria pasională nu e o calitate bărbătească".

*

1. Andrew Thacker face o foarte interesantă analiză a câtorva toposuri din Dublinul joycean, fie că vorbim despre străzi, monumente, rețele de tramvai etc., arătând cum din anumite indicații legate de statuia lui Nelson, de pe Sackville Street, putem deduce viziunea scriitorului despre modernitatea Irlandei, precum și măsura în care spațiul material al orașului interacționează cu o „varietate de sensuri metaforice ale unor anumite locuri" (în *Moving Through Modernity*, Manchester University Press, Manchester, 2009, p. 119).

2. „Nae Ionescu mă întreba uneori «cum merge». Îi spuneam că visez un «roman de dragoste» care să nu semene cu nimic din ce scrisesem până atunci" (în *Memorii*, ed. cit., p. 355). În *Jurnalul portughez* (Editura Humanitas, București, 2006, vol. I, p. 100), într-o notație din 13 iunie 1941, Eliade își afirmă entuziasmul față de acest roman care, dacă spre finalul părții a doua n-ar fi scăzut în nivel, ar fi putut fi considerat cu siguranță „cel mai frumos roman de dragoste românesc".

3. Rachel Bouvet, Audrey Camus (coord.), *Topographies romanesques*, ed. cit., p. 199.

Câteva elemente legate de geografia personală a autorului ar fi poate de amintit în încheierea acestui capitol dedicat *Nunții în cer*, prin care, cum spune Paul Cernat, Eliade „se reconciliază cu melancolica Belle Époque a copilăriei sale, vehement respinsă de «adolescentul miop» și de tânărul macho «apologet al virilității»“[1]. Romanul e scris în anul 1938, în timp ce Eliade s-a aflat deținut mai întâi la Siguranța Generală, apoi în lagărul de la Miercurea-Ciuc, locul unde a și redactat romanul, imediat ce a finalizat traducerea din limba engleză a cărții lui Pearl Buck, *Înger luptător*. În septembrie 1938, „într-o odăiță nelocuită, în care dormise până de curând unul dintre deținuți, bolnav grav de tuberculoză“, unde frigul îl face să scrie „cu paltonul lui Nae Ionescu pe umeri“, Eliade începe redactarea *Nunții în cer*. Spațiul concentraționar e dominat de mizerie și melancolie, iar timpul se organizează în funcție de pasul cadențat al santinelelor și de zgomotele celor care, din oră în oră, merg la rugăciune. Exercițiu de evaziune, de eliberare din spațiul paratopic[2] în care însuși autorul se regăsește la sfârșitul anului 1938, redactarea romanului e asociată cu încheierea unui ciclu ale cărei auspicii rămân însă necunoscute.

De asemenea, peisajul autumnal instalat odată cu sfârșitul verii pare să acționeze ca factor stimulent al imaginației creatoare, oferind totodată o alternativă existenței cenușii din lagăr:

---

1. „Schimbarea la față a prozei lui Mircea Eliade“, ed. cit., p. 28.

2. Paratopia, care presupune mai întâi de toate un paradox de ordin spațial, poate fi identitară, spațială sau temporală, după D. Maingueneau: statutul scriitorului, asociat deseori celui al artistului itinerant, spațiile concentraționare (închisorile, lagărele, dar și mănăstirile, sanatoriile sau spațiile insulare) sunt exemple de paratopii. Statutul câmpului literar, afirmă Maingueneau, este unul paratopic, iar cel al scriitorului, prin urmare, ține de o paratopie identitară. Paratopia este definită ca: „localité paradoxale […] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le nonlieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser“ (în *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004).

„Mă apucasem de scris pe la mijlocul lui septembrie. Pe nesimțite, m-am trezit că venise toamna; pădurea din spatele lagărului ruginise și Munții Odorheiului se zăreau tot mai anevoie, înecați în brumă. Apoi, au început ploile; întâi sfioase și parcă depărtate, dar mă întrebam dacă plouă cu adevărat sau sunt doar frunzele uscate frământate de vânt. Dar curând s-a așternut ploaia lungă, măruntă, de toamnă, pe care o auzeam căzând blând pe acoperiș, parcă ar fi încercat să-mi spună că se apropie sfârșitul unui an, al unui ciclu, poate al unei vieți, și că ar trebui să mă grăbesc, să închei romanul cât mai e timp…“

Prin intermediul unei confesiuni indirecte, Eliade își dezvăluie de fapt o temere mult mai adâncă decât cea legată de neterminarea romanului – cea a morții. Partea a doua din *Nuntă în cer* e scrisă sub amenințarea hemoptiziilor care duc la internarea sa la Sanatoriul din Moroieni, care i se pare autorului, sosit din dezolarea de la Miercurea-Ciuc, „un Palace scăldat în lumini“…

Povestea manuscrisului *Nunții în cer* se încheie cu publicarea sa, așa cum scriitorul nădăjduise, înainte de Crăciunul aceluiași an, deși Eliade se temuse pentru soarta sa până la ieșirea din lagăr, când, după o analizare a conținutului romanului, acesta îi este înapoiat. Pentru cunoscătorii acestor amănunte biografice e dificil să nu apară întrebări legate de transformarea radicală suferită de proza sa odată cu romanul *Nuntă în cer* (într-o scrisoare adresată lui Eliade de Constantin Noica, acesta afirmă că a citit *Nuntă în cer* „cu aviditate“: „Fiecare carte a ta aduce astfel ceva neașteptat. Aproape că am început să-mi aștept surpriza.“[1]), de întoarcerea la imaginea idilică a Bucureștiului copilăriei de pe Melodiei, Mântuleasa, Popa Soare, de relația dintre peisajul real, peisajul mental și cel literar: acesta din urmă nu se confundă cu locul în care scriitorul a trăit sau

1. Este vorba despre o scrisoare datată 8 iulie 1939 (în *Mircea Eliade și corespondenții săi*, vol. III, Mircea Handoca (ed.), Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2003, p. 228).

unde a călătorit, ci presupune o anumită imagine a lumii, complexă, condiționată de sensibilitatea și stilul său, presupunând deci nu atât un referent, cât un ansamblu se semnificați și o construcție literară, spune Michel Collot, pe urmele lui J.P. Richard și ale teoriei sale din *Microlecturi*[1].

În ce măsură nostalgia Bucureștiului „îndrăgostit", a toamnei bucureștene se datorează recluziunii și lumii morbide în care autorul e forțat să trăiască în cele câteva luni ale lui 1938 nu mai putem decât specula, dar cu siguranță contextul existențial al scrierii acestui roman a jucat un anumit rol în redactarea lui.

Precum se poate observa în imaginea atașată, cele câteva puncte de reper din *Nuntă în cer* nu alcătuiesc un traseu propriu-zis, ci sunt simple indicii legate de geografia personală a cuplului Ileana–Mavrodin. Acestea sunt decupate din materia urbană, iar selecția lor are un caracter subiectiv.

„Insule de melancolie și tăcere" – în care cei doi regăsesc farmecul vechiului București, odată cu plăcerea descoperirii unor colțuri secrete ale sale –, cele câteva locuri decupate din geografia capitalei anilor '20–'30 configurează de fapt traseul emoțional al personajelor, alcătuind de data aceasta o topografie afectivă și oferind cititorului prilejul de a deprinde arta rătăcirii prin București cu ajutorul unei altfel de hărți.

1. M. Collot, „Pour une géographie littéraire", art. cit.

V. ORAȘUL ÎN MIȘCARE
SAU VEHICULELE MODERNITĂȚII

V.1. Un tramvai prin memoria cititorului: linia 14

„Prin fața casei trecea tramvaiul cu cai. Venea de la statuia Rosetti și chiar în dreptul casei noastre își încetinea mersul ca să cotească spre strada Călărași. Împreună cu Nicu, iar mai târziu cu câțiva prieteni de seama mea, îl așteptam cumințiprefăcându-ne că stăm de vorbă. Dar îndată ce tramvaiul făcea cotul, alergam după el și ne agățam, pitindu-ne ca să nu ne vadă taxatorul. […] Ani de zile jocul acesta m-a fascinat. Ajunsesem mare meșter și începeam să învăț să mă cațăr, din mers, chiar în tramvaiul electric nr. 14. Mă plimbam așa agățat, de la statuia Rosetti până la Brătianu, și înapoi."

(*Memorii*, ed. cit., pp. 28–29)

„Doar în tramvai sunt liberă."

(Ștefania, în *Viață nouă*, Editura „Jurnalul literar", București, 1999, p. 22)

În primele pagini ale *Memoriilor* lui Eliade apar câteva adrese-cheie, care vor reveni obsedant, transfigurate, pe parcursul operei în proză a autorului, ca spații intrate în mitologia sa personală, locuri emblematice, cu deschidere spre o altă falie a lumii: casa fostă han, a bunicilor, din Pache Protopopescu

(despre care am vorbit deja într-un capitol precedent), casa din Melodiei (care avea de fapt ieșire în trei străzi: Melodiei, Domniței și Călărași), cu celebra mansardă a adolescentului miop, școala Mântuleasa, unul dintre punctele centrale ale topografiei bucureștene din proza scurtă etc. O primă mențiune a miticului tramvai 14, care străbate bună parte din opera literară eliadescă, reunind în jurul său majoritatea locurilor importante din romane și proza scurtă, o aflăm în aceste experiențe primejdioase care, spre disperarea mamei, Ioana Arvira, le aduc celor doi frați (Mircea și Nicu) titulatura de „haimanalele Căpitanului". Fascinația pe care o exercită noul tip de vehicul electric asupra micului Eliade e însă cea a unei întregi epoci: pentru Julien Gracq, tramvaiele sunt „unul dintre elementele mitologiei sale personale"[1], un oraș fără acest mijloc de locomoție fiind de neconceput[2]. Sentimentul de plăcere și de libertate, senzația unei „escapade" însoțesc mereu experiența mersului cu tramvaiul, spune Gracq, transformând noua invenție într-un obiect de interes nelimitat atât pentru copii, cât și pentru adulți. Replici urbane ale trenurilor și prelungiri ale căii ferate, tramvaiele evocă de fapt călătoria în sânul orașului și reprezintă triumful liniei drepte, al ordinii, în haosul urban[3], garantul, de fapt, al ieșirii victorioase din labirint. Într-un roman dedicat în exclusivitate tramvaiului ca vehicul

1. „[…] une ville sans tramways figurait-elle pour moi l'équivalent de ce que pouvait être un pays sans chemins de fer: moins une conséquence de l'exiguïté de ses dimensions que d'un retard de civilisation presque sidéral" (în Julien Gracq, *La forme d'une ville*, ed. cit., pp. 18–19).

2. Alain-Michel Boyer dedică un subcapitol din volumul său *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt tramvaielor și rolului pe care îl joacă acestea în reconstituirea cartografică a Nantes-ului: „Les tramways, signes grisants de modernité, qui ont conduit Gracq à *élire* Nantes entre toutes les villes" (ed. cit., p. 151).

3. *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt, ed. cit., p. 152.

al memoriei[1], traseul unui tramvai care leagă un oraș de provincie de malul mării (având un capăt în chiar „inima orașului“ și pe celălalt pe o plajă îndepărtată, unde șinele sfârșesc prin a se împotmoli în nisipul acesteia) e mai mult decât o axă ce coordonează atât spațiul narativ, cât și pe cel geografic, parcursul lui ajungând să se confunde cu cel al vieții înseși.

Traseul tramvaiului 14 ne conduce printr-un București pitoresc, reunind câteva puncte de referință de pe o eventuală hartă a locurilor de loisir și petrecere celebre în perioada interbelică (pe ruta acestuia se află celebra cârciumă Trei-ochi-sub-plapumă, menționată în *Noaptea de Sânziene*). Axa pe care o determină traseul acestuia (cu modificările suferite de-a lungul vremii), așa cum o arată și harta atașată (reconstituită după un plan al liniilor de tramvai și autobuz din anii ’30), traversează Bucureștiul de la vest la est, reunind unele dintre cele mai importante puncte de reper de pe harta prozei eliadești, și funcționând, precum vom arăta, ca un liant între două mari zone ale Bucureștiului interbelic, implicit ale spațiului narativ. Totodată, traseul străbate, reunindu-le, cele două zone ale copilăriei și tinereții lui Eliade, fie că e vorba despre spații în care a locuit (zona Mântuleasa–Pache Protopopescu) sau pe care le-a frecventat (precum, de pildă, segmentul boem al Căii Victoriei).

O mică istorie a tramvaiului 14 și a diferitelor transformări survenite în traseul său ne arată că înființarea liniei 14 s-a făcut la 1893, aceasta unind Dealul Cotrocenilor cu Oborul[2]. Prima linie de tramvai electric din București, acesta este pus în funcțiune în urma unor îndelungate discuții dintre specialiști și consilierii comunali, legate de inexistența unui pavaj corespunzător, care să permită introducerea unei rețele subterane de curent[3].

---

1. Claude Simon, *Le Tramway*, Minuit, Paris, 2001.

2. G. Potra, *Din Bucureștii de ieri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990, vol. I, p. 427.

3. *Ibidem*. „După multe dezbateri s-a aprobat în sfârșit cererea societății și, în 1893, după terminarea tuturor lucrărilor, linia electrică

La începutul veacului, atunci când micul Eliade se agăța din mers de platforma din spate a tramvaiului electric, acesta circula încă în paralel cu varianta cu cai (o stație a sa se afla de altfel chiar la întretăierea străzii Mântuleasa cu Calea Călărașilor). Ulterior, traseul este prelungit „până la biserica Iancu Vechi, în dreptul străzilor Mătăsari, Fluierului și Agricultori", iar pe urmă „până la bariera comunei Pantelimon, care a devenit suburbană orașului". Deși inițial bucureștenii își manifestă neîncrederea în acest nou mod de locomoție[1], treptat, lucrurile se schimbă, fie datorită taxei modice pe care presupune deplasarea cu tramvaiul[2], fie noutății pe care o constituie.

Într-un capitol dedicat plimbărilor prin Bucureștiul interbelic, pe jos sau cu noul și spectaculosul tramvai electric, Ioana Pârvulescu[3] oferă o variantă mult mai puțin idilică a ceea ce presupunea deplasarea cu acest mijloc de locomoție, însemn al modernității, pe urmele câtorva articole din presa vremii: „«Plimbarea cu tramvaiul este o altă aventură: Aseară la stația din fața restaurantului Carpați aveai impresia că e o mare

(purtând numărul 14) de pe bulevard a intrat în funcțiune. Ea mergea *de la Cotroceni la Obor* și străbătând orașul de la vest la est. Pornea din dreptul Uzinei electrice, străbătea Splaiul Independenței, trecea Dâmbovița pe podul Domnița Maria, și mergea pe Splaiul Gării Centrale, B-dul Elisabeta, B-dul Academiei, Carol I și B-dul Em. Protopopescu Pache."

1. „La început, publicul bucureștean era destul de ostil tramvaiului. Promiscuitatea forțată cu primul venit displăcea claselor mai elevate, care nu erau încă obișnuite cu viața în comun. Însă, foarte rapid ideile s-au schimbat și această țară esențialmente democrată a învățat repede să aprecieze și să utilizeze avantajele acestui mod practic de transport" (în Frédéric Damé, *Bucureștiul în 1906*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 296).

2. *Ibidem*. „De altfel, taxa este de 10 centime pe sector și crește cu 0,05 centime pentru oricare sector în plus până la un maximum de 0,25 centime. Orice corespondență costă 0,30 centime; un sector înseamnă aproximativ 1.100 de metri."

3. Ioana Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Editura Humanitas, București, 2009, pp. 112–113.

adunare publică. O cursă în asemenea condiții nu costă numai trei lei. Ci trei lei plus o pereche de ghete, o pălărie sau chiar portmoneul întreg (când ești strivit din toate părțile, mai știi care e presiunea suspectă?). […] Femei elegante târâte de vagonul care nu s-a oprit complect, altele stâlcite în momentul asaltului pentru locul din vagon». Două săptămâni mai târziu aceeași revistă insera la rubrica din ultima pagină *Cu ochi și cu sprâncene* o scurtă notă intitulată *Tramvaiul 14*…: «Regele Belgiei s-a întors cu tramvaiul acasă – să zicem la palat – pentru că îl lăsase automobilul în drum. Asta dovedește și democrația lui, dar și calitatea tramvaielor belgiene… Căci nu i-am dori regelui Ferdinand, niciodată, să încerce să ia tramvaiul 14 ca să se ducă la Cotroceni»".

Cu unele modificări pe care le suferă, din 1893, când e inaugurat, până în perioada postbelică, traseul tramvaiului străbate, așa cum o arată diverse planuri și ghiduri ale Bucureștiului[1], orașul de la vest la est, de la Cotroceni până la Șoseaua Iancului, oprindu-se tocmai în Șoseaua Pantelimon. De-a lungul acestui interval se regăsesc puncte și zone de acțiune identificabile în toate cele trei romane ale ciclului generaționist (*Întoarcerea din Rai*, *Huliganii*, *Viață nouă*), în *Nuntă în cer* și *Noaptea de Sânziene*.

Pe o hartă care să reunească totalitatea punctelor de reper și a zonelor bucureștene din proza lui Eliade, traseul tramvaiului 14 ar funcționa ca axă coordonatoare a spațiului, reunind două dintre zonele majore de desfășurare a acțiunii (Cotroceni și Mătăsari), corespunzând celor două tipuri de categorii sociale cărora le aparțin personajele. Totodată, încă o observație preliminară

1. În Ghidul Oficial al Bucureștiului din 1934 linia lui merge de la Șoseaua Iancului la Universitate și Cotroceni; în planul Unirea linia 14 merge de la Bulevardul Pache Protopopescu la Universitate, apoi până la Cotroceni (trecând prin Calea Moșilor); până în anul 1951 are ultima stație la Cotroceni.

Cotroceni, în fața Grădinii Botanice, noiembrie 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 031588c

„Sens oprit pentru pietoni între orele 10–21“.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 033299

ar ține de o anumită dimensiune autobiografică (pe care am mai subliniat-o, de altfel, și în alte contexte): unele dintre locuințele succesive ale autorului (de la cea natală la cele temporare) s-au aflat în acest perimetru, descris de traseul tramvaiului 14, marcând prin urmare un spațiu familiar, transfigurat de astă dată nu de nostalgia copilăriei și a primei adolescențe, cum se întâmplă cu zona Mântuleasa–Popa Soare–Pache Protopopescu, ci de amintirea frământaților ani '30.

Imaginea orașului, arată Kevin Lynch în cartea sa, *The Image of the City*[1], este întotdeauna marcată de subiectivitate și presupune relația de interdependență dintre o serie de factori care condiționează percepția umană. Experiența contemplării peisajului urban stimulează percepția, oricât de familiar ar fi spațiul pentru privitor, angrenând o serie de factori (memoria, emoția, capacitatea asociativă etc.) care conduc la perceperea segmentelor urbane dintr-un punct de vedere subiectiv, și totodată ca un ansamblu, un conglomerat de elemente urbane aflate în relație unele cu celelalte[2].

---

1. „Like a piece of architecture, the city is a construction in space, but one at a vast scale, a thing perceived only in the course of long spans of time. City design is therefore a temporal art but it can rarely use the controlled and limited sequences of other temporal arts like music. On different occasions and for different people the sequences are reversed, interrupted, abandoned, cut across. It is seen in all lights and all weathers. At every instant there is more than the eye can see, than the ear can hear, a setting and a view waiting to be explored. Nothing is experienced by itself, but always is relation with its surroundings, the sequences of events leading up to it, the memory of past experiences. […] Every citizen has had long associations with some part of his city and his image is soaked in memories and meanings" (Kevin Lynch, *The Image of the City*, The M.I.T. Press, 1990, p. 1).

2. O observație asemănătoare face și Franco Moretti, care atrage atenția asupra importanței abordării spațiului din Parisul balzacian ca *diagramă*, și nu ca suită de adrese luate izolat (*Maps, Graphs and Trees,* ed. cit., p. 54).

În economia acestei imagini globale a orașului, ca sistem de relații și corespondențe între diferite locuri, mijloacele de locomoție joacă un rol central, cu atât mai mult cu cât acestea sunt simbolul prin excelență al modernității[1]. Infrastructura unui oraș îi determină, de fapt, în bună parte organizarea spațială, iar traseele, cu limitele și punctele lor de joncțiune, predispun la alcătuirea unei anumite hărți mentale, care să ajute la orientarea în spațiul urban. Mai mult, aceasta imprimă un anumit mod de raportare față de diferitele puncte ale sale și determină gradul de atenție al observatorului sau un anumit tip de atitudine[2].

Referindu-se la un pasaj descriptiv din *Manhattan Transfer*, care surprinde succesiunea unor imagini înregistrate din mers de către unul dintre personaje, aflat într-un taxi, Marc Brosseau subliniază rolul pe care-l îndeplinește, în organizarea spațiului narativ, succesiunea în spațiu și timp a elementelor peisajului urban: această metodă oferă ocazia traversării unui „«transect» socio-economic al orașului“[3]. Orașul e mereu în mișcare, spune

1. „La plupart des poètes y virent (les tramways) un signe de la modernité urbaine. Ce véhicule assez rapide, si rigide sur ses rails qu'il ne peut quitter leur apparut comme la manifestation d'une époque qu'ils croyaient folle, destinée à l'ivresse. D'une façon paradoxale ils l'ont conçu comme un être de zigzag, fulgurant, capricieux. Sans doute l'ont-ils perçu comme une nature «électrique», ce qui implique soubresauts, étincelles, déchirures dans le ciel“ (în *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 305). De asemenea, în studiul său „La ligne des espaces autres. Le tramway, véhicule de l'imagination moderne“, Jean-Yves Laurichesse subliniază rolul acestuia de marcă a modernității (în *Claude Simon: allées et venues*, „Cahiers de l'Université de Perpignan“, nr. 34, Presses Universitaires de Perpignan, 2004).

2. „The junction, or place of a break in transportation has compelling importance for the city observer. Because decisions must be made at junctions, people heighten their attention at such places and perceive nearby places with more than normal clarity“ (Kevin Lynch, *The Image of the City*, ed. cit., p. 72).

3. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, ed. cit., p. 145.

Brosseau, fie că e vorba despre plimbare sau rătăcire fără țintă, autobuze sau tramvaie aeriene, taxiuri sau limuzine, aceste deplasări constituind tot atâtea practici ale orașului câte fațete ale imaginii sale dezvăluie.

O întreagă dinamică a orașului modern se conturează prin urmare în funcție de înregistrarea acestor imagini în mișcare, a căror consemnare nu e deloc întâmplătoare. La fel cum zgomotul sirenei din *Întoarcerea din Rai* îndeplinea rolul unui liant narativ între diferite personaje, aflate în diferite zone ale orașului, așa cum am arătat într-un capitol precedent, tot astfel linia tramvaiului 14 trasează, decupând, circumscriind diverse zone ale Capitalei în funcție de eșantionul social pe care-l delimitează

În cazul lui Eliade, dimensiunii socio-economice i se adaugă și cea politică, rolul acesteia fiind deloc neglijabil în primele două romane ale ciclului generaționist (și mai cu seamă în *Noaptea de Sânziene*, romanul *total* al lui Mircea Eliade[1]), dar mai ales cea psihologică, impactul pe care îl au mijloacele de locomoție moderne asupra psihicului uman (acestea sporind mobilitatea omului și în același timp stimulându-l emoțional și modificându-i viziunea asupra lumii) constituind de asemenea un element-cheie în analizarea configurației spațiului urban[2]. Vom mai discuta, de altfel, într-un viitor capitol, despre transformarea percepției sub imperiul deplasării și vitezei[3]; fie că

1. Într-o scrisoare adresată lui Ionel Jianu, datată 6 iunie 1971, Eliade spunea: „Apariția acestui roman, pe care-l consider opera mea literară de căpetenie, mi-a făcut o bucurie pe care numai un debutant credeam că o mai poate avea“ (în M. Eliade, *Europa, Asia, America… Corespondență*, volumul al II-lea, cuvânt înainte și ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 2004, p. 67).

2. Nitsch Wolfram, „Un véhicule littéraire: le tramway“, în *Médium*, nr. 7/2006.

3. Marc Desportes analizează modificările percepției suferite de călător, în funcție de tipul mijlocului de locomoție, dar și de pasivitatea sau

vorbim despre automobil sau tren, tramvai sau autobuz, despre pasivitatea pasagerului sau implicarea sa, despre situarea sa în spațiul vehiculului aflat în mișcare sau în afara acestuia[1], o nouă serie de emoții și senzații ia naștere odată cu implementarea noii infrastructuri, iar impactul acesteia asupra psihologiei personajului, ca și asupra organizării spațiului narativ nu e deloc neglijabil; de aceea, într-un roman rural organizarea spațială se va realiza altfel decât într-unul urban, în funcție de alte puncte de reper, a căror relevanță va fi conferită de un sistem referențial diferit.

De altfel, materialul narativ luat în discuție ne oferă surprinzătoare și deloc întâmplătoare indicii legate de organizarea spațiului urban, al Bucureștiului modern, iar printre acestea sunt și cele care privesc infrastructura bucureșteană dintre războaie. Fie că funcția lor e de natură metaforică (precum tramvaiul gavrilescian, vehicul psihopomp cu un traseu simbolic) sau că servesc drept repere pe o hartă obiectivă a Bucureștiului din romanele generaționiste, rolul mijloacelor de locomoție, și al deplasărilor pe care le presupun, este de a semnala diverse destinații-cheie (acestea funcționând, de asemenea, ca mărci ale statutului social, dar și ca indicii simbolice), de a delimita diferite trasee pe harta orașului (și, implicit, pe cea narativă), de a opera distincții de natură spațială (care oferă, cum am văzut deja, o imagine a *patchwork*-ului social al orașului) – toate

---

de implicarea directă a acestuia în acțiunea de a conduce autovehiculul (în *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe–XXe siècle*, ed. cit., pp. 141–142).

1. Kevin Lynch subliniază, de altfel, rolul dinamic pe care îl are călătorul, văzut nu doar în ipostaza sa de simplu observator, ca instanță statică, ci implicat în dinamica orașului: „Moving elements in a city, and in particular the people and their activities, are as important as the stationary physical parts. We are not simply observers of this spectacle, but are ourselves part of it, on the stage with the other participants" (*The Image of the City*, ed. cit., p. 3).

procese dinamice producătoare de sens. Traseele pe care acestea le deschid prin materia narativă pot funcționa ca liant între locuri și personaje, iar uneori (cum am văzut în capitolul dedicat romanului *Întoarcerea din Rai*) însoțesc și semnalează procedee epice diverse (tehnica fluxului conștiinței, în cazul romanului sus-amintit).

Urmărind parcursul tramvaiului 14, pe harta atașată, e lesne de observat conglomeratul de adrese aflate pe linia lui. Unele dintre acestea se situează chiar de-a lungul liniei tramvaiului 14, altele în imediata apropiere, majoritatea fiind locuri identificabile în romanele generaționiste, ca și în romane precum *Nuntă în cer* sau *Noaptea de Sânziene*; urmărind traseul acestuia, un *transect socio-economic*, al Bucureștiului interbelic – de tipul celui identificat de Marc Brosseau în romanul lui Dos Passos –, se va contura, oferind, totodată, noi informații despre geografia personală a autorului.

Cum am văzut în capitolele precedente, o topologie socială e revelată de coordonatele spațiale care circumscriu zonele de acțiune din *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii.* Oscilația permanentă a lui Pavel Anicet (dar și a fratelui său, Petru, și a mamei celor doi, doamna Anicet) între cele două *imagini* ale orașului – Bucureștiul mizer, al periferiilor și cel strălucitor, luxos, al zonelor privilegiate unde locuiește protipendada – oferea un *insight* în psihologia personajelor, dezvăluind totodată rolul organizării spațiale în discursul narativ. În romanele amintite mai sus, traseul tramvaiului 14 este unul *bipolar*, funcționând ca liant simbolic între două zone urbane – una a mahalalelor sordide, alta a strălucitoarei protipendade – care corespund *adevăratului* statut social al lui Petru Anicet (capătul dinspre Fundătura Mătăsari, Pache Protopopescu–Șoseaua Iancului–Șoseaua Pantelimon), precum și statutului *dezirabil*, căci nici unul din frați nu abandonează ideea reabilitării sociale și financiare, a răscumpărării moșiei Arvireștilor (cum am arătat deja,

toponim neîntâmplător, numele mamei lui Eliade fiind Arvira, iar localitatea natală a acesteia numindu-se, după cum o afirmă una dintre mătușile acestuia, Arvirești). De altfel, chiar în debutul ultimei părți a trilogiei generaționiste, *Viață nouă*, întâlnindu-se cu Ștefania în Gara de Nord, Petru Anicet își deconspiră intenția de a merge să-și vadă moșia de undeva de pe malul Oltului, pe care are de gând să o răscumpere când va fi „bogat și celebru".

Regăsim, prin urmare, aceeași schemă balzaciană, despre care Moretti observa că presupune doi poli – unul corespunzând situației și statutului *real* al personajelor (majoritatea studenți sosiți la Paris cu gândul parvenirii, care se stabilesc în Cartierul Latin), celălalt, *obiectului dorinței* acestora (foburgurile luxoase, populate de fabuloasele *élégantes* pariziene)[1]. Între cei doi poli, distanța dintre lumea deznădejdii și mizeriei și cea a strălucirii și luxului. O serie de indicii însoțesc această delimitare: printre acestea, faptul că Mitică Gheorghiu, funcționar bancar cu un anumit statut social și stare financiară, se mișcă mai ales în anumite zone ale Bucureștiului, printre care Cotrocenii sunt spațiul predilect de plimbare (aici și survine, de altfel, episodul rătăcirii și încercării de recuperare a batistei parfumate). Traseul tramvaiului 14 funcționează prin urmare drept punte de legătură între doi poli ai narațiunii – unul ce corespunde dorințelor de înavuțire ale lui Petru Anicet, de recuperare a unui anumit statut, altul al mizeriei existențiale pe care încearcă să o camufleze.

Silit, de moartea tatălui, apoi a lui Pavel și de sărăcirea treptată a familiei, să se mute în fundătura Mătăsari, Petru Anicet percepe locul ca emblematic pentru noul statut social al familiei. Într-una dintre discuțiile acestuia cu Alexandru Pleșa, își mărturisește o aparentă afecțiune pentru mahalaua pitorească și

1. V. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800–1900*, ed. cit., p. 95.

„casa veche și mică“, aflată la „sfârșitul străzii Mătăsari“, dar Alexandru intuiește adevărata stare sufletească a prietenului său: „Alexandru cunoștea bine casa din fundătura Mătăsari. Cunoștea și tragedia familiei Anicet, moșieri din moși strămoși, siliți acum să se mute într-un fund de mahala și să trăiască din ajutorul unui străin. Îl iubise mai mult pe Petru, aflând cu câtă simplitate acceptase această vertiginoasă cădere. «Îmi place foarte mult aici, îi spuse el, *îmi place această lungă linie de tramvai Nr. 14, care mă aduce în colț*, și toată strada asta plină de vișini și gutui. Când am venit aici, la Sf. Dumitru, era mohorât, plouase în ajun. Dar niciodată n-am întâlnit un parfum mai puternic de gutui ca atunci. Și primăvara, câți vișini în floare… »“ (s.m.). Stația de tramvai despre care vorbește Petru, aflată în colțul străzii Mătăsari, este vizibilă pe harta atașată, situându-se la întretăierea acesteia cu Bulevardul Pache Protopopescu. Sosind cu tramvaiul 14 de-a lungul bulevardului și coborând aici, Petru parcurge strada Mătăsari până în capătul acesteia, unde se află casa închiriată de el și doamna Anicet, clădită pe ruinele unui vechi han. Aici îl așteaptă Alexandru Pleșa, oripilat de interiorul casei Aniceților, unde piesele de mobilă veche, desperecheată, pe care „umezeala, sărăcia le măcinau mai repede decât și-ar fi închipuit“, amintesc de luxul în care aceștia au trăit cândva: „Se înserase, și Alexandru își amintea atâtea din convorbirile sale cu Petru încât se hotărî deodată să-l aștepte în colțul străzii. Știa că trebuia să vină cu tramvaiul Nr. 14. […] În colț, chiar în fața stației de tramvai, se afla o mică grădină de vară, cu câteva mese afară, pe trotuar. Alexandru se așeză acolo și ceru o bere, așteptându-l“. Punctul de joncțiune între bulevardul Pache Protopopescu și strada Mătăsari devine astfel un *nod*, un punct de reper și pe harta personală a lui Alexandru Pleșa, loc în care obișnuiește să-și aștepte prietenul.

Nodurile, arată Kevin Lynch, sunt puncte strategice pe harta orașului, intersecții sau puncte de convergență ale unor

trasee urbane, capete ale unor linii de transport; acestea dobândesc un caracter particular datorită tendinței generale de a lua drept puncte de reper astfel de locuri[1]. În orientarea lor, oamenii aleg drept locuri-cheie cu predilecție astfel de puncte de joncțiune, pe care le învestesc ulterior cu noi semnificații, integrându-le pe o hartă personală a orașului, sau a segmentului urban pe care îl cunosc și îl frecventează cel mai des. De asemenea, subliniază Sansot, intersecțiile, care pot fi deschise sau închise și pot data din diverse epoci, constituie un *loc tradițional*, încurajează întâlnirile dintre oameni[2].

În *Noaptea de Sânziene*, un astfel de nod îl reprezintă stația tramvaiului 14 din apropierea străzii Măcelari, unde, la numărul 10, locuiește Biriș, împreună cu mătușa sa, doamna Porumbache (o variantă mai degrabă vulgarizată a doamnei Anicet, doamna Porumbache are și ea nostalgia după un statut financiar acum iremediabil pierdut: „Numai un an, doi aș vrea să mai fiu bogată, oftă ea, să mai fiu și eu om în rândul oamenilor: cu trăsură cu doi cai, și vara să mă duc la băi, la Călimănești!"). Așteptându-l inițial la cârciuma La trei-ochi-sub-plapumă, Ștefan îl va întâlni în cele din urmă pe Biriș chiar în stația tramva-

1. Operând cu instrumente de statistică și realizând o anchetă, Lynch observă că majoritatea călătorilor prin Boston își iau drept puncte de reper stații ale mijloacelor de locomoție, intersecții sau puncte de convergență între o autostradă și o stradă obișnuită (*The Image of the City*, ed. cit., p. 73). Lynch propune cinci elemente definitorii ale imaginii orașului: *rute* (trasee, parcursuri), *margini* (limite, frontiere), *districte*, *noduri* și *borne*. Rutele sunt canalele de-a lungul cărora observatorul se deplasează, în funcție de ele organizându-se și interacționând celelalte elemente; marginile sunt elemente lineare, puncte de legătură între două faze, bariere ce închid o zonă, o izolează de alta; districtele sunt secțiuni ale orașului ce au un caracter comun, care le identifică de celelalte; bornele sunt de obicei obiecte fizice: clădiri, semne de circulație, magazine etc.

2. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 275.

iului 14: „Am fost tocmai la Cotroceni. […] Ce-am putut umbla și azi….“, îi mărturisește acesta prietenului său. Întâlnirea constituie un prilej pentru autor de a face o scurtă incursiune în istoricul celebrului local bucureștean, sub forma unei povestiri anecdotice pe care doamna Porumbache o relatează din perspectiva de participant direct la evenimente; regăsindu-l pe Ștefan așezat la o masă, ea îl interpelează spunându-i povestea fiicei celebrului cârciumar: „E a lui Trei-ochi-sub-plapumă. Așa-i spuneam noi, că tată-său era chior de un ochi. Dar are avere frumoasă. Casele astea-s ale lor. Au și prăvălia aia de pe Lipscani, La trei fazani, așa-i spune… […] El era un pârlit când l-am cunoscut eu întâi. Venea la noi, în Ferentari, să-i gireze bărbatu-meu polițe. Avea un magazin de fierărie. Magazin, vorba vine: o dugheană, cu câteva pachete de cuie și o legătură, două, de tablă. Și acum are nu știu câte milioane! Ai mai pomenit așa ceva?“

Pe harta interbelică a locurilor bucureștene de loisir și petrecere cârciuma La trei-ochi-sub-plapumă se regăsește de fapt la întretăierea Căii Moșilor cu Bulevardul Carol. De altfel, nu e prima dată când Eliade o amplasează într-un spațiu fictiv – în nuvela *În curte la Dionis*, adresa indicată e undeva în Grant, așa cum o arată o discuție între Hrisanti și Cladova despre misterioasele dispariții-reapariții ale Lenei: „Așa a fost, vă amintiți, acum vreo doi ani, când se spunea că e la Albatros, iar ea, Leana, cânta într-o *grădină din Grant, La trei ochi sub plapumă*“ (s.m.). Amplasarea exactă a acesteia nu e însă neapărat relevantă (avem de-a face, de altfel, cu una dintre mai degrabă rarele abateri de la o hartă obiectivă a Bucureștiului, în romanele sus-menționate), cârciuma circumscriind, la Eliade, un spațiu simbolic. Un astfel de procedeu, în care autorul atribuie unor locuri existente pe o hartă obiectivă adrese fictive, inducând în eroare deopotrivă cititorul (același lucru se întâmplă în cazul toponimului Mântuleasa, în jurul căruia se țese o poveste neconformă cu datele istorice), reprezintă una dintre

provocările pe care disciplina geografiei literare o presupune: într-un studiu despre potențiala ambiguitate spațială în ficțiune, Anne-Kathrin Reuschel și Lorenz Hurni contabilizează situațiile în care reprezentarea spațială poate fi înșelătoare, precum și motivațiile de ordin literar ale acestui procedeu[1].

Una dintre situațiile inventariate este cea în care spațiul poate suferi un proces de remodelare, de transformare, în urma căruia anumitor locuri li se schimbă numele sau amplasamentul real, uneori acesta putând chiar să nici nu facă parte dintr-o hartă obiectivă[2]. Entitățile spațiale au oricum o natură ambiguă, subliniază cei doi autori, iar deseori misiunea geografului literar este de a delimita o adresă în funcție de o descriere lapidară, aproximativă, făcând aproape imposibilă precizia delimitării: singura armă a acestuia rămâne însă o vizualizare cât mai exactă a datelor. Dacă în romanele realist-psihologice precizia amplasării evenimentelor crește, în proza fantastică locurile sunt deseori fictive, camuflate sub false toponimii, suferă diverse deplasări, pe o hartă fie obiectivă, fie fictivă și ea etc. În cazul traseului liniei 14, informațiile sunt precise pentru că ele descriu nu un spațiu simbolic, metaforic (așa cum se întâmplă, de pildă, în cazul nuvelei *La țigănci* și al tramvaiului gavrilescian), ci oferă indicii de natură social-economică legate de personaje: Petru Anicet provine dintr-o familie de moșieri scăpătați (la fel ca fratele său Pavel și mama sa), destinul tragic al membrilor familiei condiționându-i acțiunile

1. Anne-Kathrin Reuschel, Lorenz Hurni „Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction", *The Cartographic Journal*, vol. 48, nr. 4, pp. 293–308, *Cartographies of Fictional Worlds* – Special Issue November 2011, The British Cartographic Society, 2011.

2. „…spaces in narrations can be transformed or remodelled by the author; this ranges from simple renaming of places to the combination or relocation of places to totally invented places without an obvious counterpart in the geospace" („Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction", ed. cit., p. 294).

Pe Bulevardul Brătianu, septembrie 1939.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 030192b

Tramvaiul 14 în Piața Rosetti.
(colecție personală)

ulterioare și determinând, implicit, spațiul în perimetrul căruia acesta se mișcă; la fel, Petre Biriș duce o existență modestă, tot la periferia orașului (alături de doamna Porumbache, care fantasmează deseori la condiția privilegiată pe care o avusese cândva în Ferentari, în perioada primei sale tinereți).

Câteva afirmații ale lui Petru Anicet din *Viață nouă* reiau elemente de geografie urbană deja cunoscute din celelalte două romane generaționiste, indicii de natură spațială care dezvăluie statutul social și financiar al personajului: cele două zone care delimitează traseul liniei 14, cum am arătat deja, reprezintă de fapt cele două zone existențiale între care pendulează Petru – în vreme ce fundătura Mătăsari e imaginea trecutului mizer și lipsit de glorie al familiei sale, Cotroceniul, limita superioară a liniei, din vestul orașului, îi evocă promisiunea unei alte vieți, noi, strălucitoare (așa cum îi mărturisește că și-ar dori să aibă, în episodul întâlnirii din Gara de Nord, Ștefaniei): „Toți rămăseseră la fel; în ochii lui alcătuiau laolaltă o lume moartă, prin care trecuse, la care participase atâta vreme, dar de care se simțea acum dezlegat. Tot ce-i amintea de fundătura Mătăsari, de familia Lecca, de Nora – îl umilea și îl scârbea. Descoperise că Bucureștiul avea și alte mahalale unde se poate trăi anonim și convenabil. Descoperise mai ales o reconfortantă frumusețe, aspră și ușor melancolică, în peisagiul bucureștean. Locui câtva timp în cartierul Facultății de Medicină. Fusese o desprimăvărare precoce, un februarie cald și generos; se întorcea serile pe bulevardul cu arbori mari, înalți, ale căror crengi de-abia înmugurite nu puteau ascunde limpezimea cerului de deasupra. Prin acele străzi ale Bucureștiului, Petru descoperise alt văzduh, altă lumină de zi. Parcă mirosea altfel spre Cotroceni. În cartierul care începea la stația Mătăsari și se sfârșea în strada Călărași iarna era mai posomorâtă, iar desprimăvărarea aducea un miros de apă, de noroi și de gard ud – miros pe care Petru învățase să-l recunoască. În noul lui cartier, aproape de calea ferată, era un cer mai sobru și văzduhul mirosea cu totul altfel.

Chiar sunetele păreau aici mai virile, mai clare. Pașii lui pe trotuar răsunau aici altfel…“

În configurarea geografiei bucureștene sinestezia e unul dintre procedeele-cheie, implicarea în perceperea peisajului urban a simțurilor vizual, olfactiv, auditiv presupunând un factor de ordin emoțional, subiectiv. Introducând termenul de „smellscape“, J.D. Porteous[1] demonstrează că mirosurile joacă un rol central în organizarea spațiului, în pofida dificultăților pe care le presupune imposibilitatea unei clasificări a acestora, lipsa unui instrumentar de lucru adecvat etc.: „The use of odours in literature emphasizes that while one may stand outside a visual landscape and judge it artistically, as one does a painting, one is immersed in smellscape; it is immediately evocative, emotional and meaningful“[2]. La fel cum orientarea Ilenei în Bucureștiul din *Nuntă în cer* presupunea o serie de indicii olfactive (precum mirosul omletei din strada Dimitrie Onciul), iar pentru Mavrodin făptura acesteia era mereu înconjurată de un misterios parfum, un *văzduh* numai al ei, tot astfel Petru Anicet asociază mirosurile jilave cu existența lipsită de perspectivă din Mătăsari: mirosul „de apă, de noroi și de gard ud – miros pe care Petru învățase să-l recunoască“ – îi evocă acum o „lume moartă“, un segment existențial a cărui rememorare „îl umilea și îl scârbea“. Petru Anicet percepe, prin urmare, peisajul *dinăuntrul* său, și nu din afară, iar acesta se umple astfel de sens, îl implică emoțional, evocându-i o ipostază de-acum uitată a existenței sale, de care acesta încearcă să se elibereze definitiv. Delimitarea precisă a intervalului geografic ce îi trezește repulsia, acutizându-i sentimentul ratării și lipsei de speranță, ne permite o situare exactă a acestuia pe harta atașată: „în cartierul care începea *la stația Mătăsari* și se sfârșea

1. J. D. Porteous, „Smellscape“, în *Progress in Human Geography*, 9, pp. 356–378.

2. J. D. Porteous, „Smellscape“, art. cit., p. 360.

în strada Călărași“ (s.m.). Indiciile topografice permit de asemenea situarea fără echivoc a segmentului chiar pe linia tramvaiului 14, în descriere fiind menționată ca punct de reper – sau, mai bine zis, *nod* – stația Mătăsari (aflată la întretăierea străzii omonime cu bulevardul Pache Protopopescu, punct în care, așa cum am văzut, se întâlnesc Petru Anicet și Alexandru Pleșa în *Întoarcerea din Rai*, dar și Petre Biriș și Ștefan Viziru în *Noaptea de Sânziene*). În fragmentul de mai sus, cei doi poli despre care vorbeam mai devreme, Mătăsari–Cotroceni, se conturează antitetic, o descriere amplă, bogată în indicii de ordin sonor și olfactiv[1], a zonei Cotroceni venind în continuarea celor câteva imagini consacrate ale acestui cartier bucureștean (precum cea din *Nuntă în cer* sau *Huliganii*): „În noul lui cartier, aproape de calea ferată, era un cer mai sobru și văzduhul mirosea cu totul altfel. Chiar sunetele păreau aici mai virile, mai clare. Pașii lui pe trotuar răsunau aici altfel…“ De remarcat ar fi că, în timp ce fundătura Mătăsari se caracterizează printr-un aspect mai degrabă rural, de o ruralitate fără nimic pitoresc însă, e un spațiu dezolant, imund, al lipsei de speranță, „noul cartier“, străbătut de marele bulevard mărginit de arbori, e exponentul noii geometrii urbane, al orașului modern (sunt de reamintit aici, de asemenea, episoadele în care parcurgerea marilor bulevarde îndeplinește un rol terapeutic,

1. Despre rolul mirosului în conturarea identității unor locuri a scris Marc Brosseau (în Michel Chevalier, coord., *La littérature dans tous ses espaces*, CNRS Editions, Paris, 1993, cap. „La géographie olfactive ou le flair romanesque“, studiu dezvoltat ulterior într-un capitol omonim al cărții *Des Roman-géographes*, ed. cit., pp. 109–127). Acesta arată cum, în *Parfumul* lui Patrick Süskind, mirosul acționează și ca indiciu de ordin social (subliniind diferențele olfactive dintre cartierele opulente ale Parisului, precum foburgul Saint-Germain, și zonele mai puțin privilegiate, precum celebra piață Les Halles), demonstrând deopotrivă că geografia socială a cartierelor pariziene astfel conturată revelează, totodată, o lume a mirosurilor „profesionale“ (p. 95).

acestea, prin caracterul impersonal, prin linia lor dreaptă, lipsită de volutele spațiale ale străduțelor labirintice din Bucureștiul insular, situându-se sub semnul cerebralului, al rațiunii și ordinii: amintim aici parcursul lui Pavel Anicet, din *Întoarcerea din Rai*, dar și cel al lui Mavrodin, din *Nuntă în cer*).

De asemenea, într-o eventuală geografie sonoră alcătuită pe marginea prozei lui Eliade nu am putea, fără îndoială, ignora tipologia diferitelor zgomote de pași pe caldarâmul bucureștean: dacă pe asfaltul vechi al străduțelor din *Nuntă în cer* acesta este „trist, singuratic", aici sunetul e asociat de Petru Anicet cu noul început la care visează, ascunzând o promisiune, a unor noi perspective, a unei alte vieți care să restituie familiei Aniceților gloria pierdută.

Un alt punct central pe traseul tramvaiului 14 îl constituie Piața Brătianu, cu celebra statuie luată drept reper de unele personaje din *Întoarcerea din Rai* (aici se despart de obicei Pavel Anicet și prietenul său, David Dragu); pe bulevardul Brătianu locuiește Ileana, din *Nuntă în cer*; de asemenea, un șofer de taxi se întoarce în *Noaptea de Sânziene* „de la statuia Brătianu" pentru a-i aduce lui Ștefan, la hotelul de pe strada Bucovina, mănușile parfumate care ar putea aparține Ilenei etc. Monumentele orașului (statui, biserici etc.) se află de obicei în intersecții, spune Sansot, acestea funcționând ca prelungiri simbolice ale monumentelor pe care le găzduiesc[1], și, fie că sunt deschise sau închise, ele permit locuitorilor orașului să-și fixeze puncte de întâlnire.

Nominalizarea unor anumite puncte de reper de pe harta monumentelor orașului nu este niciodată întâmplătoare: într-un studiu despre Dublinul lui Joyce și relevanța anumitor puncte de reper de pe harta acestuia, precum și despre importanța menționării, în repetate rânduri, a statuii lui Nelson (Nelson's Pillar, aflată pe Sackville Street, din centrul Dublinului), se demon-

1. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, ed. cit., pp. 274–275.

strează cum, de fapt, forma literară a textului joycean e implicită în relații spațiale de putere–cunoaștere, amplasarea columnei la începutul și finalul unui anumit episod din *Ulise* (e vorba despre capitolul al șaptelea, „Aeolus") oferind impresia că orașul se află sub supraveghere (columna devine astfel un fel de panopticum imperial, în termenii lui Michel Foucault)[1]. Mai mult, prezența statică și caracterul impunător al statuii s-ar afla în contrast cu mișcarea din jurul ei; aceasta reprezintă un nod important în circuitul tramvaielor din Dublin, a căror rețea, datând încă din 1865, e un semn al modernității orașului: „The reference to trams radiating outwards from Nelson's Pillar at the start of «Aeolus» shows Joyce exploring the vexed perception of the modernity of Ireland, demonstrating what Bloom terms the velocity of modern life"[2]. Invocând argumente de ordin istoric și politic, autorul dezvăluie cum mecanismele textului se articulează de fapt în funcție de reperele topografice, care pun în abis situația contradictorie a unei Irlande deopotrivă modernă și tradițională, unde Bloom alcătuiește scheme mentale ale unor mai eficiente căi de transport cu mijloacele de locomoție moderne, dar și ale transportului cirezilor de vite prin Dublin. Un astfel de punct de reper ar avea prin urmare un rol ordonator al spațiului, oferind totodată un indiciu despre istoria orașului și identitatea locuitorilor lui. Cu alte cuvinte, într-o eventuală consemnare a apariției și dispariției succesive a unor monumente istorice s-ar putea citi de fapt întreaga istorie a orașului, cu momentele sale esențiale.

---

1. Andrew Thacker, *Moving through Modernity*, Manchester University Press, Manchester, 2009, p. 121.

2. „In the representation of technologies such as the Dublin trams we gain an insight into Joyce s complex vision of the spaces in colonial modernity. If the trams in *Ulysses* represent an image of the «velocity of modern life», they co-exist in urban space with other images of another, more «traditional» Ireland" (*Moving through Modernity*, ed. cit., pp. 127–128).

Nu întâmplător, printre punctele de reper din romanele realist-psihologice ale lui Eliade, statuia Brătianu e un loc însemnat pe harta orașului, încă o imagine reprezentativă a Bucureștiului modern, „viril“ la care visează adolescentul miop, apoi tinerii intelectuali din *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*. O scurtă privire aruncată istoriei monumentului în perimetrul urban bucureștean ne oferă câteva indicii despre rolul menționării acestuia în operele sus-amintite: statuia lui I.C. Brătianu, care se afla în centrul Pieței Universității (atunci, Piața I.C. Brătianu), îi aparține sculptorului Ernest Dubois și este dezvelită la 18 mai 1903[1]. Statuia va fi dărâmată în 1948, după abdicarea forțată a Regelui Mihai I. Aflat chiar în centrul orașului, la întâlnirea mai multor bulevarde importante – Carol I, Colței – aproape de Calea Victoriei, monumentul devenise un punct important în orientarea urbană, nu numai pentru boemă (care frecventa cafenelele și restaurantele celebre din zonă), pentru că, aflându-se la confluența mai multor linii de transport, e luat deseori ca punct de reper sau loc de întâlnire. Statuia Brătienilor era deopotrivă un simbol al unei lumi care luase sfârșit odată cu instaurarea Republicii Populare, dar și al modernității și sincronizării cu dinamica lumii occidentale.

Tot pe linia tramvaiului 14 se află și casa lui Iancu Antim, misteriosul și eruditul colecționar din *Noaptea de Sânziene.* Situată în preajma Foișorului de Foc (în terminologia lui Lynch, acesta ar corespunde unei *borne* pe harta spațiului citadin), casa lui Iancu Antim e imaginea locuitorului său (la fel cum apartamentul de pe Bulevardul Brătianu era imaginea Ilenei din *Nuntă în cer*), și totodată o reprezentare *avant la lettre* a celei din *Uniforme de general*: „Casa lui Iancu Antim se afla la capătul unei stradele din dosul Foișorului de Foc. Era o clădire de pe la 1900, masivă și destul de urâtă, dar în lumina crudă de martie, când Ștefan venise pentru întâia oară să-l vadă, casa dobândise o aspră noblețe; părea desprinsă dintr-o stampă. […]

1. G. Parusi, *Cronologia Bucureștilor*, Editura Compania, București, 2007, p. 435.

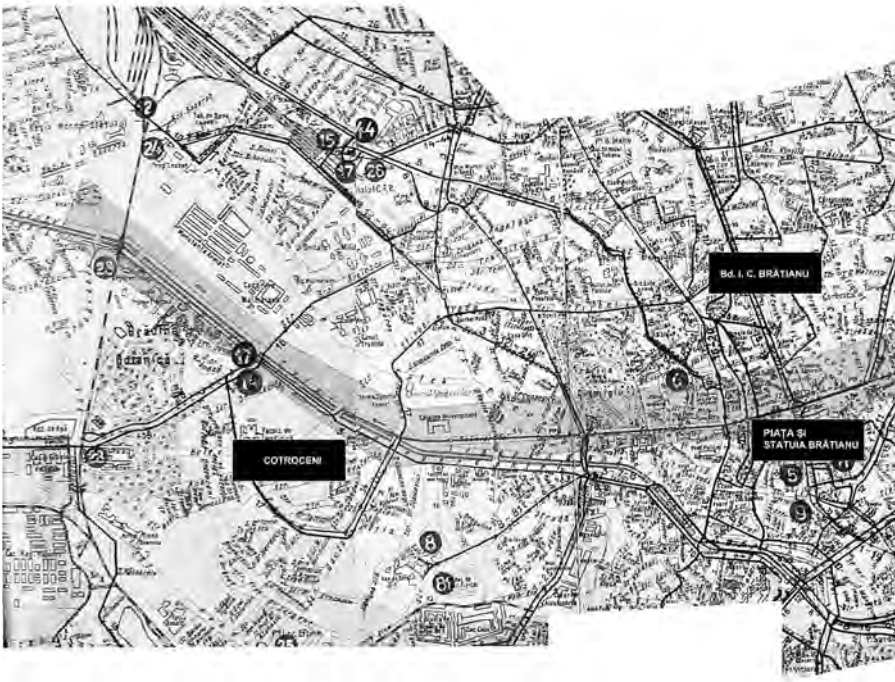
Plimbare pe Calea Victoriei, mai 1941.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher) Nr. 031621b

Pe traseul tramvaiului 14 în interbelic.
(colecție personală)

Statuia Brătianu, punct de joncțiune a mai multe mijloace de transport.
(colecție personală)

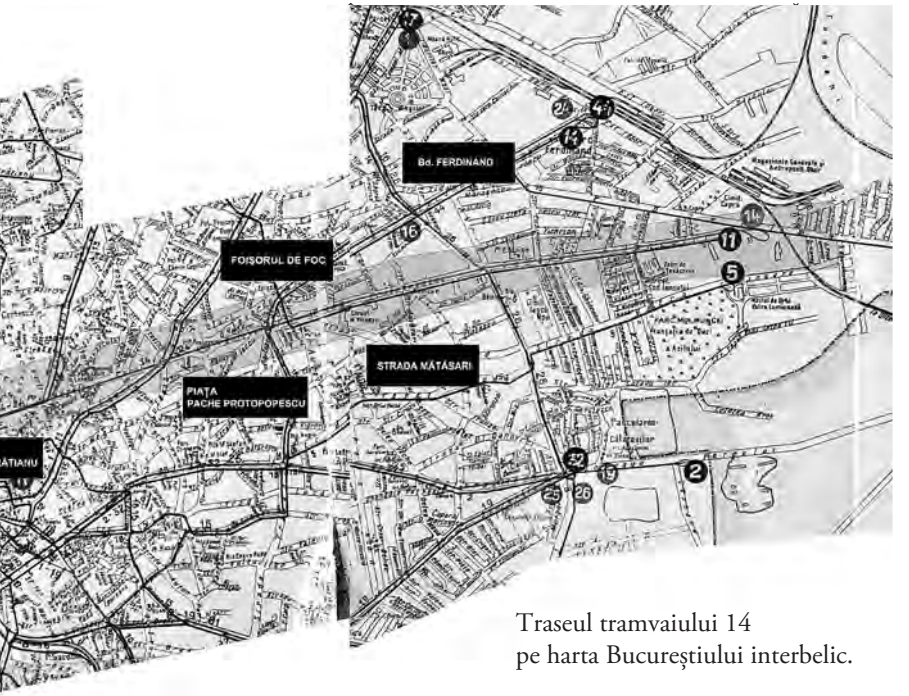
Vânzător de mărțișoare pe Bulevardul Brătianu, 1940.
Staatsarchiv Freiburg W 134 (Sammlung Willy Pragher)
Nr. 030213b

Piața Universității de astăzi, fostă Piața I.C. Brătianu.
(imagoromaniae.ro/MNIR)



Tablourile, mobila veche, pupitrele purtând infolii deschise, stranele de biserică, scaunele desperecheate pe speteaza cărora atârnau stofe de culori stinse, patrafire, voaluri de mireasă – alcătuiau laolaltă un amestec straniu de muzeu, magazie și odaie de fată bătrână. Cele două mari ferestre, care dădeau spre grădină, îngustate cum erau de perdele verzi de catifea, nu izbuteau să scalde în lumină toate colțurile acestei încăperi ticsite. Deși focul ardea încă în soba de teracotă, era mai frig decât afară. Cu mâinile în buzunarele paltonului, Ștefan trecea încet prin fața tablourilor. Erau portrete de boieri bătrâni cu barbă și caftane, sau de doamne și domnișoare de la începutul veacului trecut, sau peisaje fără nici un farmec, întunecate, pictate cu neîndemânare".

Personaj bizar, introdus în economia narativă printr-un episod ce consemnează o călătorie a lui Ștefan și a Ioanei cu trenul spre munte, Iancu Antim e un personaj-cheie al *Nopții*



Traseul tramvaiului 14
pe harta Bucureștiului interbelic.

de Sânziene. Portretul său, situat chiar în primele pagini ale romanului, dezvăluie un personaj aidoma casei-muzeu pe care o locuiește: „Avea un profil de o surprinzătoare noblețe; fruntea corect bombată, nasul drept, mustățile pline și fără aroganță, barbișonul arcuit înainte, toate acestea îi dădeau un aer seniorial, oarecum vetust. Fața însă îl arăta altfel; obrajii erau lați, cu pielea atârnând moale pe fălci, și cele câteva șuvițe de păr decolorat lipite de-a curmezișul craniului aminteau chipurile de medici și profesori de pe la 1900“.

Casa, aflată pe o străduță din spatele Foișorului de Foc (să fie aceasta oare Dimitrie Onciul, pe unde se plimbă, în *Nuntă în cer*, Ileana și Mavrodin?), cu amestecul misterios de opere de artă conservate de profesorul Antim, e aidoma proprietarului ei – cu un aer vetust, „de pe la 1900“, cu o noblețe care trece inițial neobservată, austeră, dar caldă imediat ce comorile îi sunt dezvăluite, e definită printr-o sintagmă conclusivă: „un amestec

straniu de muzeu, magazie și odaie de fată bătrână". Casa, deși situată cu precizie pe harta Bucureștiului interbelic, e de fapt atemporală și aspațială (ca și locuitorul ei, care trăiește în marginea Istoriei, cu nostalgia unor epoci trecute), e mai mult un spațiu sustras oricărei deveniri, un fel de muzeu ce inventariază obiecte simbolice ale unei epoci glorioase din trecutul românilor, care îl obsedează pe Iancu Antim. Prin urmare, în imediata apropiere a liniei tramvaiului 14, simbol prin excelență al modernității și modernizării capitalei bucureștene, casa lui Iancu Antim e o insulă a trecutului, deschizând un mic interval care rupe consecvența spațiului citadin, o falie în materialul din care e făcut prezentul orașului – la fel ca în Bucureștiul insular din *Nuntă în cer*, marile bulevarde, cu caracterul lor impersonal, camuflează astfel de zone ale vechiului oraș, unde supraviețuiesc case din diferite epoci trecute.

În „Moartea lupului", partea a doua din romanul neterminat *Viață nouă*, un personaj enigmatic, pasionat de ocultism, cu o existență aparent banală și surse de venit necunoscute, locuiește undeva pe bulevardul Ferdinand (încă un loc recurent pe harta Bucureștiului lui Eliade, tot aici își închiriază David Dragu – rudiment al camerei Sambô – odaia lui secretă), punct din care se poate circumscrie cu privirea o bună bucată din traseul tramvaiului 14: „Locuia în două odăi mari, la ultimul etaj al unui bloc care se ridicase de curând pe bulevardul Ferdinand. De la fereastra lui, pe deasupra castanilor vedea statuia Pache, cu mica grădină publică unde se jucau până toamna târziu copiii familiilor cu stare din cartier și, de cealaltă parte, se zărea Foișorul de Foc și prelungirea bulevardului Ferdinand. Era un apartament mobilat simplu, dar cu multă pricepere. Lui Tuliu îi plăcea să stea în casă, și rămânea uneori zile întregi, coborând numai serile să mănânce într-un birt ieftin din vecinătate. Nimeni nu știa din ce trăiește, pentru că nu avea nici o slujbă. […] Și cu toate acestea locuia într-un apartament destul de scump, se îmbrăca întotdeauna corect și nu se împrumuta la nici unul din prietenii cu care ieșea câteodată în oraș".

O primă observație s-ar referi la faptul că avem, în pasajul descriptiv de mai sus, o unică privire panoramică asupra orașului din proza lui Eliade (mai există, desigur, priviri de la înălțimea unor clădiri moderne – de pildă, blocul cel nou din bulevardul Brătianu unde locuiește Ileana din *Nuntă în cer* și de unde Mavrodin se uită în stradă, ascultând cum răzbat zgomotele orașului – dar rolul acestora este diferit, sunt momente care scurtcircuitează discursul narativ, insighturi în psihologia personajelor, semnalând nevoia de evaziune a acestora dintr-o anumită situație existențială, precum în exemplul de mai sus, comentat anterior). Vederea de la ultimul etaj al blocului de pe bulevardul Ferdinand circumscrie, totodată, o bună parte dintr-o zonă exploatată literar atât în literatura realist-psihologică, cât și în proza fantastică eliadescă: sunt deopotrivă locurile unde se deplasează personajele din *Huliganii* și *Întoarcerea din Rai*, dar e și zona de plimbare a lui Fărâmă, ca și a prietenilor din *Pe strada Mântuleasa*, sau perimetrul-cheie din *Noaptea de Sânziene*, unde se întâmplă evenimentele tragice care-l implică pe „dublul" lui Ștefan Viziru, Ciru Partenie etc.: între statuia lui Pache Protopopescu și Foișorul de Foc. Astfel de imagini panoramice, statice, mai degrabă lipsesc din „peisagistica" eliadescă. Peisajele sale angrenează simțurile, stimulează imaginația și trezesc emoția, ele născându-se de obicei la nivelul străzii, și nu în locuri aflate la înălțime, de unde privirea să cuprindă ansamblul orașului sau al segmentului urban în care se află privitorul. O astfel de privire, care nu e panoramică, nu implică nici o judecată de valoare, nici o schemă intelectuală, ci numai emoția privitorului[1]. Cu atât mai semnificativă este această imagine de ansamblu a cartierului Mântuleasa–Pache Protopopescu, amplasată în deschiderea portretului indirect care i se face lui Tuliu, cu cât fragmentul oferă și un reper referitor la aspecte sociologice, legat de identitatea locuitorilor

1. „Relation paysagère et paysage de lisières dans *La Forme d'une ville* de Julien Gracq", art. cit., p. 3.

cartierului și de împărțirea pe zone a acestuia (evident, vorbim și despre zona Mântuleasa, întrucât, în partea dinspre Calea Moșilor, aceasta are ieșire la actuala piațetă Pache Protopopescu): vederea de ansamblu asupra acestui colț bucureștean dezvăluie, prin urmare, mai mult decât o imagine vizuală care fixează anumite repere pe harta romanului, și un indiciu legat de statutul social al locuitorilor cartierului și de arhitectura segmentului urban cuprins între cele două adrese. Nu în ultimul rând, ca și în cazul casei profesorului Iancu Antim sau al apartamentului Ilenei, și aici spațiul intimității are un rol revelator, constituind un portret indirect al celui ce îl locuiește: situația socio-financiară paradoxală a lui Tuliu își găsește o corespondență în imaginea odăilor pe care le ocupă, ca și în propria înfățișare. Beneficiar al unei misterioase surse de venit, acesta „se îmbrăca întotdeauna corect și nu se împrumuta la nici unul din prietenii cu care ieșea câteodată în oraș", deși, „cu licența în filozofie pe care o dobândise, nu căpătase, sau nu voise să ceară nici un post". Existența ambiguă a lui Tuliu, care, deși socializează intens, cultivându-și prietenii pe care îi întâlnește cel mai adesea la cafenele precum Capșa sau Corso, în „zona zero" a boemei bucureștene, își petrece restul timpului preocupându-se cu activități „oculte", rămânând o enigmă pentru ceilalți, căci tânărul „cu figura placidă, mișcându-și parcă anevoie pupilele și buzele, cu ochii negri, fără căldură, pătrunzători și totuși depărtați", cu „glasul straniu" dă rareori semne că ar ascunde vreun tumult sufletesc: „doar uneori pupilele lui negre păreau că împietresc, prinse în alt spațiu, inaccesibil celorlalți"; dar cum dinamica sufletească nu răzbate niciodată la suprafață, iar preocupările sale sunt considerate de către prieteni unele „de diletant", rareori aceste lucruri sunt observate. „Adevărata" personalitate a lui Tuliu iese la iveală odată cu un nou fragment descriptiv, care surprinde dialogul memorabil dintre acesta și Nușa, petrecut în apartamentul de pe bulevardul Ferdinand: etajera plină cu cărți de literatură, filozofie și ezoterism, de autori precum Poe, Baudelaire, Kierke-

gaard, Guénon, Evola, dar și Madame Blavatsky, Steiner etc. Însemnătatea inventarului e subliniată de adăugiri ulterioare, care dezvăluie apetența lui Tuliu pentru autorii români clasici sau pentru literatura populară, și dezinteresul pentru cea contemporană, pe care, deși o citește de câte ori are ocazia, o face fără a achiziționa volumele respective.

Tramvaiul 14 este, prin urmare, tramvaiul prin excelență în epocă, pe de o parte pentru că e prima linie electrică bucureșteană, pe de alta pentru că străbate Bucureștiul de la un capăt la celălalt, trecând prin chiar centrul său, și ducând de la periferia acestuia la zona locuită de protipendadă. Nu întâmplător, linia tramvaiului 14 este cea care străbate acțiunea romanului *Noaptea de Sânziene*, reunind punctele sale centrale, funcționând ca un liant narativ între episoade-cheie ale acesteia (axa de desfășurare a relației dintre Ștefan Viziru și Biriș o constituie un anumit segment din parcursul acestui tramvai, la limita periferică a căruia se află casa profesorului; Foișorul de Foc, unde este asasinat Ciru Partenie, când e luat drept Ștefan Viziru, suspectat de legionarism, se află de asemenea pe traseul tramvaiului 14, ca și casa lui Iancu Antim; Cotrocenii, strada Batiștei, unde locuiește Ileana la mătușa ei, sunt toate puncte aflate în preajma acestei linii care trasează, ca într-un joc de orientare, traiectul evenimentelor); neîntâmplător situată în afara acestei hărți cu obiective pe care se organizează spațiul narativ, camera Sambô, de la hotelul aflat pe strada Bucovina, e prin excelență locul de recluziune, de sustragere din existența cotidiană și refugiere în singurătatea creativă.

Deși, cum am văzut în textele adunate din presa vremii de Ioana Pârvulescu (și așa cum se poate observa și în fotografiile atașate), experiența unei călătorii cu tramvaiul 14 nu e tocmai una glorioasă, acesta rămâne simbolul unei noi lumi, cea la care visează grupul de tineri intelectuali din trilogia generațională, ca și „adolescentul miop“.

Tramvaiul e deopotrivă un vehicul ce mediază întâlniri, și nu rareori îndrăgostiții se zăresc din tramvai ori se întâlnesc, întâmplător sau nu, de-a lungul traseelor acestuia. O anumită aură de mister se desprinde din descinderile sale în stații unde deseori se petrec acele *coups de foudre* responsabile pentru neașteptatele răsturnări de situații narative. Aceste neprevăzute sosiri semnalează că distanța dintre îndrăgostiți a fost diminuată, că Depărtarea (despre care vorbea Franco Moretti) a fost îmblânzită, învinsă, iar întâlnirea mult așteptată e pe cale să se petreacă. Când Ștefan Viziru o întâlnește pe neașteptate pe Ileana, undeva pe bulevard (e probabil vorba despre același bulevard Brătianu), episodul este decisiv în povestea de dragoste dintre cei doi, și revelator de fapt al inevitabilei legături sufletești care se va crea între el și proprietara automobilului de culoare verde din *déjà-vu*-ul său: „O zărise întâmplător, de la fereastra tramvaiului, într-o după-amiază ploioasă de la sfârșitul lui octombrie. Avea un impermeabil scurt, strâns cu un cordon la mijloc, și se adăpostea sub o imensă umbrelă neagră. Ar fi trebuit să pară ridicolă, dar părea numai excentrică. Ștefan coborî la prima stație, își ridică gulerul macferlanului și începu să alerge cu pași mari pe bulevard, căutând-o".

Pe de altă parte, un adevărat elogiu adus tramvaiului regăsim în *Viață nouă*, în afirmația emblematică a Ștefaniei: *Doar în tramvai sunt liberă*. Pentru Ștefania, acesta sintetizează sensurile unei vieți „moderne", eliberate de constrângerile maritale, reprezentând alternativa la o existență domestică sufocantă și lipsită de satisfacții sufletești. De asemenea, episodul îndrăgostirii celor doi protagoniști se petrece tot sub imperiul unei întâlniri „miraculoase și scurte", când Petru Anicet o zărește, fugitiv, pe Ștefania la fereastra unui tramvai[1]: „Întâia

1. Și în *Noaptea de Sânziene*, când Ștefan Viziru găsește casa din Batiștei a mătușii Ilenei încuiată și cu obloanele trase, intuind că Ileana a plecat la moșia din Moldova unde-și petrece verile, și-o imaginează la

dată, când o zărise la fereastra tramvaiului și-l privise adânc în ochi, numai pe el, parcă l-ar fi căutat și l-ar fi așteptat de mult – i se păruse că e foarte tânără, aproape o adolescentă, și că privirea lui o trezise dintr-o reverie grațioasă, romantică, așa cum obișnuiesc să-și țese fetele prea tinere și fără griji. Când vagonul porni din stație, Petru urmări câteva clipe fereastra de la care îl mai privea, încă, necunoscuta. Îi păru rău, atunci, că nu s-a urcat în tramvai după ea. […] Se trezi însă prea târziu. În câteva clipe, tramvaiul cotise; un vagon îi luase locul în stație. Petru Anicet caută ovalul feței la toate ferestrele, ca și cum s-ar fi așteptat să întâlnească mereu privirile acelea deșteptate din vis, așteptându-l". Întâlnirile celor doi se petrec mereu sub acest semn al așteptării, pasiunea secretă a Ștefaniei fiind să se refugieze dintr-o existență domestică apăsătoare în lungi reverii diurne, provocate de sosirile și plecările succesive ale trenurilor din Gara de Nord. Privirea hipnotică a celei pe care Petru Anicet o ia inițial drept o adolescentă bovarică e cu atât mai fascinantă cu cât presupune o apariție fulgurantă, înșelătoare, la fereastra unui tramvai aflat în mișcare. Ca în exercițiul unui prestidigitator, momentul magic al apariției chipului visător la fereastră echivalează cu o scurtă revelație, când făptura înconjurată de misterul cutiei de sticlă se oferă, pentru a se refuza, aproape imediat, privirilor din afară, trăirea pe care o declanșează această bruscă, dar puternică impresie constituind momentul unui declic emoțional. Astfel, Ileana încetează să fie „călătorul fără chip"[1], care străbate orașul în plimbarea sa, iar ovalul feței sale, desprins de pe pânza mobilă pe care o creează vehiculul în mișcarea sa, devine o imagine

„fereastra vagonului [de tren], privind drept înaintea ei, așteptându-l". În virtutea acestei reverii aleargă, de altfel, la gară, în speranța că o va regăsi acolo pe Ileana.

1. Sintagma „le voyageur sans visage" îi aparține lui Pierre Sansot (v. *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 126).

obsedantă, a cărei reapariție miraculoasă îndrăgostitul o așteaptă cu nerăbdare. Dacă ferestrele casei sunt orbitele acesteia, iar lampa de veghe din dreptul lor este „ochiul casei“[1], atrăgând irezistibil privirile *din afară* către *înăuntru*, fereastra tramvaiului semnalează tot un spațiu al interiorității, o scenă temporară însă, care stă sub semnul unei eterne transformări, căci *actorii* nu sunt niciodată aceiași.

O metaforă spațială circumscrie, de altfel, și cele două fațete ale feminității misterioase a Ștefaniei: pentru Petru Anicet, ea este fie „adolescenta din tramvai“, fie „doamna cu șuvițe cărunte din fața vitrinei cu antichități“. Când o întâlnește întâmplător undeva pe strada Nicolae Golescu, „în dreptul unei vitrine cu obiecte de artă“, Petru observă strania metamorfoză survenită în înfățișarea Ștefaniei (care amintește de spectaculoasele transformări ale Marinei din *Incognito la Buchenwald*). Inexplicabil îmbătrânită, aceasta pare să împrumute însăși calitatea spațiului în care se află, contaminându-se parcă de aerul vetust, prăfuit, al obiectelor din vitrina cu antichități – ca, de altfel, și Iancu Antim de atmosfera din casa-muzeu –, în vreme ce apariția fulgerătoare de la fereastra tramvaiului îi revelase chipul adolescentin al unei visătoare care traversa orașul cufundată în reveria sa eliberatoare: de altfel, sub semnul afirmației Ștefaniei, „Doar în tramvai sunt liberă“, stă întreg acest volum rămas neterminat din trilogia generațională, în care se conturează profilul a ceea ce ar fi putut deveni cel mai complex personaj feminin eliadesc.

Tramvaiul e, de altfel, omniprezent în viețile personajelor, un nou element ordonator al spațiului exterior, dar și un element intruziv, care-și insinuează prezența în intimitatea caselor, sugerând marea schimbare pe care o presupune epoca industrializării (într-un episod ce surprinde o discuție a lui

1. G. Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 64.

Ștefan Viziru cu Biriș, acesta își întrerupe discursul despre subiectul care îl obsedează – existența istorică și marea problemă a Timpului devorator – la auzul unui tramvai care trece prin apropiere; e vorba desigur despre același tramvai 14, întrucât ne aflăm în casa lui Biriș de pe strada Măcelari, nr. 10: „Un tramvai se apropia cu zgomot. Biriș se opri brusc și întoarse din nou privirile spre Ștefan").

V.2. Tramvaiul: un vehicul psihopomp

Nuvela *La țigănci* are o organizare circulară: două vehicule îi ordonează desfășurarea, încadrând acțiunea între limitele unor episoade care consemnează două călătorii (una în tramvaiul misterios, cealaltă în trăsura-vehicul funerar). În tramvaiul gavrilescian nu regăsim însă nimic din modernitatea pe care acest nou vehicul o exprimă, așa cum am văzut, în romanele realist-psihologice, ci o pură dimensiune simbolică, ce ține de un ritual anamnetic, care anticipă, cum vom vedea, momentul Marii Treceri. Sorin Alexandrescu sesizează caracterul elaborat al nuvelei, realizând o împărțire a acesteia pe episoade: „Mai întinsă decât celelalte nuvele, *La țigănci* este și mai riguros construită. Episoadele, despărțite grafic, în număr de opt, constituie etape distincte ale aventurii lui Gavrilescu, perfect simetric organizate (I: în tramvai; II-III: la țigănci; cele trei femei; IV: la țigănci, visul; V: în tramvai; la Voitinovici; VI: acasă; VII: pe drum, în birjă; VIII: la țigănci; plecarea finală). Deci, după un episod introductiv plasat în lumea cotidiană, normală, a lui Gavrilescu, urmează trei episoade la țigănci (acestea tot în număr de trei!)[1], apoi trei episoade în lumea exterioară, acum «anormală», dezorganizată și, în fine, reîntoarcerea la țigănci

1. De asemenea, deloc neîntâmplător, Gavrilescu afirmă că merge cu același tramvai „de trei ori pe săptămână".

și plecarea definitivă, «dincolo»“[1]. Organizarea este, prin urmare, dialectică, subliniază teoreticianul, și reprezintă „faze ale unui itinerar spiritual“. Evenimentele, deși beneficiază de o *mise en scène* minuțioasă, sunt marcate de o mare doză de ambiguitate, datorată „varierii nesfârșite a decorului, actorilor și a perspectivelor – divergente – ale acestora“. Observația e întregită și de alte remarci importante, legate, de pildă, de calitatea de „spectacol“ a întregii desfășurări a acțiunii. La o privire de ansamblu a nuvelei, observăm că intrăm în narațiune prin intermediul tramvaiului care străbate strada Preoteselor prin „căldura încinsă, năbușitoare“ a zilei de vară bucureșteană și ieșim din aceasta în răcoarea serii, în strania trăsură a birjarului-dricar, care se îndreaptă spre pădurea Băneasa. De fapt, nuvela se deschide cu intrarea în scenă a tramvaiului bucureștean și se încheie cu dispariția din scenă – care și anunță, de altfel, închiderea „spectacolului“ – a trăsurii în care, alături de Gavrilescu, se află logodnica sa de demult, Hildegard – o imagine tipică a „nunții în moarte“, temă obsesivă la Eliade, prezentă și în romanul său „total“, *Noaptea de Sânziene*. Simetria narativă trimite, într-adevăr, la structura și logica ritului. Ca și Antim din *19 trandafiri*, Gavrilescu își ratează de fapt experiențele erotice, recuperarea având loc tot prin intermediul logodnicei-*călăuză în moarte*.

„Tout voyage possède une allure initiatique. Les stations rituellement desservies, proclamées à haute et intelligible voix peuvent paraître des pauses dans le trajet d’une vie qui s’arrête et qui repart“[2] – afirmă Sansot. Într-un tramvai ca un vehicul metafizic, ce străbate etape trecute ale existenței, precum și ale conștiinței, vocea și replicile stranii ale taxatorului, precum și unele afirmații ale unor călători bizari, care par cu toții inițiați

1. „Dialectica fantasticului“, prefață la Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. XXXIX–XL.

2. *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 304.

într-un secret ce lui Gavrilescu îi scapă, anunță, încă de la început, că suntem pe cale să depășim dimensiunea *normală* a lumii și să intrăm într-o alta, atipică, în care vor avea loc întâmplări neprevăzute. Este singura situație de acest fel din proza lui Eliade, când tramvaiul devine, pe de o parte, scena unor dialoguri care devoalează parțial subiectul nuvelei, pe de alta, spațiul narativ în care este introdus și prezentat, cu obsesiile și ticurile lui verbale, personajul principal; tramvaiul gavrilescian echivalează cu podul din *Uniforme de general*, unde îl cunoaștem pe Ieronim Thanase, ultimul descendent al Calomfirilor, sau cu camera-scenă din *Incognito la Buchenwald*, unde prietenii lui Ieronim reiau, într-o piesă de teatru, episoadele tragice din lagărul de concentrare german. „Dau lecții de pian, umblu mult cu tramvaiul. Primăvara când nu e prea cald și adie vântul, e o plăcere. Stai la o fereastră ca asta și din fuga tramvaiului vezi tot grădini înflorite. Cum vă spuneam, pe linia asta umblu de trei ori pe săptămână. Și aud mereu vorbindu-se de țigănci", începe confesiunea lui Gavrilescu către interlocutorii săi din tramvai.

Motivul pentru care scena acestui prim episod este una mobilă – un tramvai care străbate o fierbinte vară bucureșteană – ține, fără îndoială, de conotațiile psihopompe ale vehiculului, care, dacă bordeiul țigăncilor devine o anticameră a morții, e un fel de spațiu intermediar, în care personajul primește cele dintâi indicii că evenimente neașteptate sunt pe cale să survină într-o existență până acum banală. Nu întâmplător, spațiul acestui prim episod este unul mobil, nefixat într-o topografie anume, ci traversând geografia urbană – scenă mobilă, care conduce la acea impresie halucinantă, de ambiguitate despre care vorbea Sorin Alexandrescu, în care decorul și amănuntele sale se schimbă în permanență (impresia se păstrează, de altfel, pe parcursul întregii nuvele, sporind sentimentul de dezorientare, fie că e vorba despre bordeiul metamorfotic al țigăncilor sau despre segmentul de geografie bucureșteană între limitele căruia se mișcă Gavrilescu). Această permanentă schimbare de

decor, senzația de nedeterminare spațială semnalează incapacitatea lui Gavrilescu de a-și mai fixa reperele într-o lume care îi devine treptat nefamiliară, pentru că, deși nu-și schimbă cu nimic înfățișarea, își schimbă de fapt calitatea, iar lui Gavrilescu acest lucru îi scapă. În acest sens, Ștefan Borbély observă cu pertinență că, după ieșirea de la țigănci, „Bucureștiul este același, tramvaiul circulă la fel, cu același număr, pe aceeași rută, cu aceleași stații"[1]. Imaginea neschimbată a orașului, traseul invariabil al tramvaiului, ale cărui coordonate au rămas aceleași, Borbély le pune pe seama unei „constanțe hierofanice a spațiului", a „capacității sale de a releva sacrul oriunde și în orice punct s-ar afla căutătorul esențelor". Lumea nerecognoscibilă pentru Gavrilescu este aceeași, și totuși s-a schimbat, pentru că de fapt el nu-i mai aparține.

Imaginea tramvaiului – vehicul funebru, care anticipă prezența trăsurii mortuare din final –, ce traversează spațiul toropit de căldura unei veri bucureștene care conduce la dilatarea simțurilor, dezorientând și inoculând un sentiment de confuzie, e în perfectă concordanță cu cea a unui București parcă ireal, pustiit de orice tip de prezență, în afara personajelor enigmatice din tramvai (taxatorul care rostește fraze profetice, bătrânul indignat ce pare mai degrabă o proiecție a conștiinței morale a lui Gavrilescu, un vecin îngândurat care pare inițiat, ca și un altul, în istoria țigăncilor din casa „ca un palat, cu grădini, cu nuci bătrâni"), un oraș deșertic, în lumina necruțătoare a amiezii de vară, unde „casele cu obloane trase, cu storurile lăsate" par halucinații sau parte dintr-un decor neverosimil, teatral, continuat, de altfel, în același registru în interiorul bordeiului țigăncilor; aici o incandescență inexplicabilă, a obiectelor și atmosferei, pare să o continue pe cea de afară, în penumbra odăii unde țiganca, ovreica și grecoaica îl conduc pe Gavrilescu.

---

1. În *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, pp. 118–119.

Intrăm așadar în acțiunea nuvelei prin vagonul de tramvai unde Gavrilescu tocmai a urcat (nu îl vedem urcând, ci deja deplasându-se către singurul loc liber detectat undeva, în capătul tramvaiului). Cei câțiva actanți ai acestei prime scene inițiază un dialog care, deși în aparență banal, pare să ascundă un secret, să reveleze niște semnificații obscure, dar Gavrilescu nu o înregistrează, ratează dimensiunea ascunsă a dialogului. Personajele se comportă ca niște actori într-o piesă, replicile lor sună straniu, teatral, demonstrativ, iar decorul presupune și el o recuzită neobișnuită, ce anticipă de fapt inventarul de mai târziu al obiectelor misterioase, ale căror forme se diluează și se amestecă în bordeiul țigăncilor: bătrânul din fața lui Gavrilescu, care pare să-l cunoască de undeva (în cele din urmă îl recunoaște în acesta pe profesorul de pian al nepoatei sale), duce cu sine o cutie de tablă, pe care o ține „cu mare grijă", apoi, când taxatorul i se adresează, o strânge „nervos, cu amândouă mâinile"; Gavrilescu poartă o pălărie de paie, ca și Fărâmă în *Pe strada Mântuleasa*, și se șterge obsesiv de sudoare cu batista, gest reflex care, reiterat pe banca scăldată în soare din stația de tramvai, îi va provoca un moment de anamneză.

Amintindu-și că și-a uitat servieta cu partituri în strada Preoteselor, la doamna Voitinovici, mama elevei sale Otilia, Gavrilescu coboară din tramvai pentru a-l lua ulterior în sensul opus; atras însă de răcoarea grădinilor de pe marginea drumului, părăsește platforma stației și se îndreaptă spre acestea; de două ori trece tramvaiul pe lângă Gavrilescu, odată „cu un uruit uscat", apoi „gemând metalic în urma lui", și profesorul de pian repetă, mecanic, aceeași sintagmă: „Prea târziu! Zuspät!" Sintagmă cu caracter profetic, ce anunță parcă noua situație existențială în care Gavrilescu se va instala, odată cu intrarea în casa țigăncilor.

Penumbra este constanta în funcție de care se organizează spațiul interioarelor din bordeiul țigăncilor, unde o confuzie a formelor, dublată de incertitudinea oricărei temporalități,

configurează o scenografie bizară, abia întrezărită, uneori în reflexia unor oglinzi[1] straniu amplasate, alteori datorită prezenței iluzorii a unei ferestre: „în fundul coridorului, neobișnuit de sus, în perete, părea că se deschide o fereastră, prin care se revărsa lumina amurgului de vară“ – de altfel, scena vine în oglindă la cea din primul episod, al drumului cu tramvaiul, când Gavrilescu se așezase, de asemenea, „lângă o fereastră deschisă, la celălalt capăt al vagonului“. Lipsa de identitate, a persoanelor dar și a obiectelor, avertizează asupra intrării în labirint, a situării între limitele unui spațiu intermediar, care scapă coordonatelor realului (obiectele absurde, inutile nu mai țin de registrul real, ci mai degrabă de o logică onirică: „unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci înveliți în broboade; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâțe“).[2]

Odată încheiată rătăcirea prin labirintul casei țigăncilor, Gavrilescu se trezește de fapt într-o nouă stare a conștiinței, și într-o nouă situație existențială, de care nu este încă conștient. În timpul unui dialog cu bătrâna țigancă de la intrare, aude

1. Oglinda este, la rândul ei, o fereastră, care poate dezvălui fie imaginile ce se reflectă în ea, fie o altă realitate, precum avertizează Generăleasa în *Uniforme de general*: „ținute în întuneric și de atâția ani apele oglinzii nu mai sunt ce-au fost. Treptat, treptat, își pierd transparența și tot felul de forme ciudate, din diferite culori, încep să apară în fundul oglinzii. Unele din aceste forme sunt de o rară frumusețe, de parcă n-ar fi de pe lumea asta…“ La Eliade, oglinda reprezintă calea de comunicare între cele două lumi, având conotație funerară, dar și de artefact magic, căci celui care privește în adâncurile apelor ei i se revelează un adevăr personal sau o taină.

2. Andrei Oișteanu asociază simptomatologia gavrilesciană – percepția alterată, confuzia acestuia – cu efectul substanțelor halucinogene: „Stările psihosomatice prin care trece protagonistul nuvelei, profesorul Gavrilescu (care bea multe cafele), pot fi asemănate cu cele experimentate prin administrarea de stupefiante“ (*Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, Polirom, Iași, 2010, p. 291).

zgomotul tramvaiului și are revelația că, în lumea normală pe care a părăsit-o odată cu intrarea în casa țigăncilor, era pe punctul de a porni spre strada Preoteselor, de unde trebuia să-și recupereze servieta cu partituri: „În acea clipă se auzi, depărtat, huruitul metalic al tramvaiului. Gavrilescu își duse mâna la frunte.

— Ah! – exclamă, ridicându-se anevoie de pe sofa, cum trece timpul. M-am luat cu vorba și, din una în alta, am uitat că trebuie să mă duc până în strada Preoteselor".

Nu întâmplător, zgomotul tramvaiului e cel ce declanșează momentul anamnetic, conducându-l, simbolic, pe Gavrilescu înapoi în lumea *normală* a existenței sale cotidiene, cu ritualul liniștitor al călătoriei – „de trei ori pe săptămână" – cu tramvaiul până la locuințele elevilor săi. Ieșind în stradă, vede că „în stație nu mai aștepta nimeni", apoi face semn tramvaiului care se apropie și urcă într-un vagon unde îl va întâlni pe tânărul care se dovedește a sta acum în locul doamnei Voitinovici, la numărul 18, pe strada Preoteselor.

Gavrilescu este, de fapt, ceea ce am putea numi „un mort în viață"[1]: vorbind despre o tradiție din Annam (întâlnită și în India, sub numele de *sampradâna*), în care bătrânii, simțindu-și aproape sfârșitul, oferă familiei un banchet funerar, iar dacă cumva își revin, ei rămân de fapt *morți* pentru societate: „deși trupul lui continuă să viețuiască, omul acela nu mai aparține lumii noastre. Din punct de vedere spiritual, el este un om mort". Odată ieșit din casa țigăncilor, Gavrilescu e restituit lumii din afară sub aceeași formă, materială, palpabilă, dar din punct de vedere spiritual el se află în starea intermediară, pe care o presupune trecerea *dincolo*, de unde și confuzia lui perpetuă; avem de-a face cu o „stingere a mecanismelor conștiinței", caracteristică „ieșirii din lume a sufletelor"[2].

1. M. Eliade, *Drumul spre centru*, ed. cit., pp. 126–127.
2. Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului", ed. cit., p. XLIV.

Numele fictiv al străzii Preoteselor semnalează intenția autorului de a plasa acțiunea nuvelei într-un spațiu simbolic, lipsit de determinări exacte, pentru că aici o identificare a coordonatelor spațiale s-ar dovedi inutilă[1]. Lexemul din numele străzii anticipă că acțiunea urmează să iasă din ceea ce Sorin Alexandrescu a numit sfera „normalului" și să se situeze în preajma unor evenimente extraordinare, inexplicabile. De asemenea, imaginea Bucureștiului toropit de căldură din *La țigănci* e una generică, fără prea multe indicii particularizatoare, iar situarea tramvaiului într-o geografie fictivă, irecognoscibilă pe o hartă a orașului (din descrierea traseului acestuia, mărginit de grădini nesfârșite, e vorba probabil de zona de periferie), subliniază din nou funcția strict simbolică a acestuia.

Nu în ultimul rând, trăsura funerară din final, cu birjarul fost dricar, care încheie, simbolic, o narațiune, așa cum am arătat, circulară, e o variantă a tramvaiului din debutul nuvelei, un vehicul care prelungește, de fapt, traseul urban al acestuia, până în zona limitrofă a Bucureștiului, pădurea Băneasa, zonă aflată și ea sub incidența magicului, deschisă miracolelor. Refuzând inițial să urce în trăsura nocturnă, pentru a se întoarce la casa țigăncilor, Gavrilescu ascultă confesiunea birjarului, reparcurgând, de fapt, drumul inițial, cel cu tramvaiul, din cartierul doamnei Voitinovici către bordeiul țigăncilor, un drum presărat de o suită de simboluri funerare: „Îmi plac florile. Caii și florile. În tinerețe am fost dricar. Ce frumusețe! Șase cai îmbrăcați în negru și înmuiați în aur, și flori, flori, sumedenie de flori!… Ei, a trecut tinerețea, s-au dus toate. Am îmbătrânit, am ajuns birjar de noapte, cu un singur cal". Cuvintele birjarului au o semnificație transparentă, pe care Gavrilescu ar trebui s-o

1. Într-o însemnare despre *La țigănci* din *Jurnal* este subliniat, de altfel, acest lucru: „Nuvela fundează o lume, un Univers independent de geografia Bucureștiului de prin anii 1930–1940" (*Jurnal 1941–1969*, ed. cit., p. 590).

decripteze, căci se referă și la noua condiție în care el există fără să reușească, deocamdată, s-o accepte: „Ai rămas același. […] Ți-e frică", îi spune la un moment dat Hildegard.

Reiterarea traseului inițial, cu tramvaiul prin Bucureștiul toropit al amiezii de vară bucureșteană, se face prin intermediul acestei plimbări nocturne, spre pădurea de la marginea Bucureștiului, care consemnează de fapt trecerea pragului dintre două lumi; vehiculul semnalează, de asemenea, accederea la un alt plan, însoțită de cele mai multe ori de metamorfoza eroului (la fel ca ascensorul, de altfel, care conduce și el personajul dintr-o dimensiune în alta a realității); la fel se întâmplă și în *Nopți la Serampore*, unde cei trei prieteni care pătrund în adâncul junglei, într-o mașină (vehicul ce simbolizează ieșirea din lumea „normală"), și alunecă printr-o fantă tempo-spațială, ajungând în urmă cu două secole în chiar preajma unei crime atroce, săvârșite de un șef de bandă musulman care se îndrăgostise de tânăra victimă, soția unui renumit vaishnava din Bengal. În *Domnișoara Christina*, trăsura veche, prăfuită, devenită spațiu de joacă al straniei Simina, apare în câteva momente-cheie ale textului, deopotrivă vehicul funerar, dar și simbol al Celuilalt Tărâm, din care Christina se întoarce.

Un ultim amănunt care indică faptul că Gavrilescu se îndreaptă spre un nou teritoriu al conștiinței este cel al rătăcirii pălăriei: „— Ah, pălăria, exclamă el și voi să se întoarcă.

— Las-o, răspunse fata. N-o să avem nevoie de ea acum.

— Nu se știe, nu se știe, stărui Gavrilescu să-și desprindă mâna din mâna fetei.

— E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat acum, de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înțelegi?"

Moment semnificativ, confundarea pălăriei semnalează o schimbare de ordin identitar, de data aceasta uitarea ei, însoțită de dialogul revelator dintre cele două personaje, vorbind despre

un abandon definitiv, despre un proces de dezindividualizare ireversibil.

Dacă în romanele „urbane" ale lui Eliade, funcția tramvaiului e de a marca granițe sociale, de a opera distincții în perimetrul orașului, dezvăluind în ce măsură geografia acestuia, așa cum este ea recreată în interiorul romanului, e relevantă pentru dinamica narativă, în proza fantastică rolul său e unul simbolic, pezența acestuia fiind un indiciu al trecerii de la o stare a conștiinței la alta. Mijloacele de locomoție (automobile, tramvaie, trăsuri) pot juca, în romanele „urbane" ale lui Mircea Eliade sau în proza sa fantastică, roluri diferite: acestea pot fi un însemn al modernității, care să vorbească despre emanciparea orașului și a locuitorilor lui, dar și simboluri psihopompe.

VI. FEREASTRA: OBIECT MEDIATOR–DISCRIMINATOR

VI.1. O fereastră deschisă spre peisaj

Fereastra este o răscruce, o frontieră care separă două lumi, un ecran transparent[1], dincolo de care se deschide un peisaj. Un punct intermediar care propune o reorganizare a spațiului. Este limita dintre interior și exterior, locul unde se oprește ceva și începe altceva, dar și cel unde se întâlnesc două realități. Și, totodată, un ecran care poate *informa* privitorul în legătură cu exteriorul sau *deforma* obiectele exterioare. Ea circumscrie un perimetru al reveriei, putând fi închisă, deschisă, întredeschisă, acoperită de o perdea sau un vitraliu, ori chiar de silueta unei alte persoane decât privitorul. Ferestrele sunt obiecte ce se deschid către o altă lume, iar uneori pot fi și „false": tablouri, fotografii, obiecte de artă, oglinzi. Ochii[2] (orbitele, cu paradoxul semantic observat și de Gérard Genette) sunt, de asemenea, ferestre. Totodată, ochii evocă cele două astre, diurn și nocturn, precum și lumina, în diferitele stadii ale acesteia. Una dintre coordonatele esențiale în organizarea spațiului interior, dar și punct intermediar, fereastra apare în *Domnișoara Christina* (principalul text pe care îl avem în vedere în

1. P. Hamon, *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 205.

2. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 237.

analiza noastră) în relație cu lumina și privirea, prima ținând îndeobște de spațiul exterior, cea de-a doua de cel interior (atunci când privirea vine din exterior, ea e însoțită de obicei de un sentiment de angoasă; același lucru se întâmplă și cu lumina: când ea este artificială, provoacă un sentiment de teamă).

În economia textului, cum observă Hamon[1], fereastra este semnalul introductiv al unei descrieri, făcând parte dintr-un ansamblu tematic ce cuprinde: un loc închis A (o încăpere, un salon, un budoar etc.), un loc intermediar B (fereastra, ușa, balconul etc.) și un loc deschis C (peisaj rural sau panoramă urbană, care se organizează în perspectivă, în funcție de ochiul privitorului) – rolul spațiului intermediar B fiind acela de a face două lumi (A și C) să se întâlnească; diferite tipuri de relații spațiale, o structură a toposului[2] se desprind în funcție de *obiectul discriminator* al ferestrei; aceasta e și un important generator „stilistic" de metafore, comparații, analogii – precum vom vedea în cele ce urmează. Observația, de altfel, o face, în alți termeni, și Franco Moretti[3]: există o influență a spațiului și asupra stilului, acesta schimbându-se odată cu tipul de spațiu. De pildă, observă Moretti, spațiul din preajma granițelor (fie ele geografice sau nu) condiționează stilistic: scara din romanul gotic, pragul la Dostoievski[4], mina în romane precum *Germinal* sunt astfel de „frontiere" de o mare intensitate metaforică, pe care analistul le explică făcând apel la teoriile naratologice ale lui Propp și Lotman, care vorbesc despre spațiile de graniță ca despre zonele narative încărcate de obicei de evenimente decisive pentru desfășurarea epică, și la cele ale lui Ricœur, despre metaforă ca instrument indispensabil

1. P. Hamon, *Du descriptif*, ed. cit., p. 209.

2. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973, p. 309.

3. *Atlas of the European Novel. 1800–1900,* ed. cit., pp. 45 și urm.

4. Pragul este cronotopul *crizei*, al *turnantei unei vieți* (în M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 389).

în explorarea unei zone referențiale care nu ne este în mod direct accesibilă. Metafora, cu alte cuvinte, servește la precizarea necunoscutului, ea fiind singura capabilă să ofere o imagine a acestuia, să-i dea formă, conținându-l și ținându-l totodată sub control. De aceea, în preajma acestor frontiere narative există aglomerări de metafore. Totodată, adaugă Moretti, nu trebuie ignorată funcția *emoțională* a metaforei, care, în preajma necunoscutului, nu numai că îl descrie pe acesta, ci arată și cum se raportează autorul metaforei la el, consemnându-i astfel starea de spirit (sunt nenumărate exemplele în care această funcție emoțională a metaforei devine limpede, în care tropii trădează gradul de neliniște, nesiguranță, panică a personajelor, precum vom arăta în continuare). Vom vedea, în cele ce urmează, care sunt metaforele ce semnalează trecerea dintr-un spațiu într-altul și ce rol îndeplinesc ele în economia narativă.

Descrierea ce însoțește apariția în narațiune a unui astfel de spațiu de graniță este îndeobște cea a unei imagini exterioare, un peisaj ce suportă eventual încărcătura semnificativă a unor episoade narative anterioare, răspunzând empatic stării sufletești a privitorului[1]. De altfel, însăși nașterea peisajului a fost pusă în relație cu inventarea ferestrei: peisajul este lumea așa cum e aceasta văzută prin fereastră[2] (ea poate fi doar o parte din tablou sau întreg tabloul).

---

1. Același lucru se întâmplă în pictură. Referindu-se la nașterea noii concepții despre imagine și luând în discuție obiectul ferestrei – fereastra pictată, devenită „tablou" –, Victor Ieronim Stoichiță afirmă că aceasta „joacă rolul unui catalizator în definirea altui gen pictural: peisajul. Toate celelalte utilizări, simbolice sau formale, pe care le-a cunoscut fereastra pălesc în fața importanței sale în autoconștientizarea peisajului ca atare. Motivul acestui fapt este destul de simplu: fereastra actualizează dialectica interior/exterior, fără de care semnificația peisajului, a oricărui peisaj, nu ar putea fi sesizată" (în *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Editura Meridiane, București, 1999, pp. 51 și urm.).

2. J.-M. Besse, *Le goût du monde. Exercices du paysage*, ed. cit., p. 19.

Vom vedea cum la Eliade, și mai cu seamă în *Domnișoara Christina*, fereastra joacă un rol central: fie că e una *falsă* – tabloul Christinei, punct ambiguu, neliniștitor, de întâlnire a mai multe registre, fie că e peretele de sticlă ce desparte interiorul deseori cufundat în penumbră al conacului, alteori dominat de o lumină artificială, stridentă de exteriorul bântuit de prezențe fantomatice. Fiecare moment epic semnificativ e, de altfel, introdus de o sintagmă conotativă a luminii: fie că e vorba de gradul de iluminare a unei încăperi, de calitatea luminii solare, de densitatea, opacitatea sau jocul transparențelor, de efectele terapeutice, narcotice sau, dimpotrivă, neliniștitoare ale luminii, aceasta e mereu prezentă și îndeosebi în momentele care anunță o trecere dintr-un spațiu în altul, semnalând totodată metamorfozele sufletești ale personajelor. De pildă, trecerea din odaia Sandei în sufrageria conacului presupune pătrunderea într-un spațiu dominat de o lumină stridentă, ce are efectul invers: în loc să eludeze ambiguitățile întunericului, redând obiectelor identitatea reală, îl dezorientează pe privitor, inducându-i o stare de confuzie, căci are același efect de orbire ca și întunericul. În pofida primei impresii lăsate de text, aceea a unei atmosfere morbide, apăsătoare, înfricoșătoare, lumea din *Domnișoara Christina* nu e una captivă întunericului sau nopții amenințătoare, imperiu al făpturii fantomatice ce se hrănește din vlaga celor vii, ci una cufundată mai degrabă în umbra amurgului, ori amorțită în bătaia soarelui necruțător al Câmpiei Dunării. De altfel, în analiza cuplului semantic *le jour–la nuit,* Gérard Genette arată, așa cum vom arăta mai pe larg într-un capitol viitor, că, cei doi termeni mai degrabă se implică unul pe celălalt decât să se excludă, existând *grade* ale semantismului lor – aceste grade sunt cele care definesc atmosfera din *Domnișoara Christina*, materializate în lexeme ale ambiguității (Nazarie și Egor se întâlnesc la ceasul confesiunilor și al poveștilor, la *lumina scăzută a lămpii*, întâmplările neverosimile la care asistă Egor nu sunt altceva decât

o împletire absurdă de umbre, iar silueta bizarei Simina se retrage *în umbra verandei*, reintegrându-se, pentru privitorul Egor, unei lumi care se refuză deocamdată înțelegerii lui).

În lumea obiectelor (și, prin urmare, în economia internă a spațiului), fereastra joacă un rol central, atât datorită poziției, amplasamentului său, care-i conferă statutul de obiect-mediator (*discriminator*, îl numește Hamon, căci ea desparte *aici* de *acolo*, *înăuntru* de *afară*), dar și datorită consistenței, alcătuirii sale: sticla, spune Baudrillard[1], este recipientul modern ideal: nu se transformă sub acțiunea timpului (precum lemnul, de pildă), „nu primește nici un gust", dar mai ales „nu-și ascunde conținutul" și „înlătură orice confuzie. […] Sticla materializează însă în cel mai înalt grad ambiguitatea fundamentală a «ambianței»: faptul de a fi, în același timp, apropiere și distanță, intimitate și refuz al intimității, comunicare și non-comunicare. Ambalaj, fereastră sau perete despărțitor, sticla întemeiază o transparență lipsită de tranziție: vedem prin ea, dar nu putem atinge nimic". Fragmentul sintetizează cum nu se poate mai bine valențele acestei dualități implicite a ferestrei – „apropiere și distanță, intimitate și refuz al intimității, comunicare și non-comunicare", fiecare dintre termenii celor trei opoziții vor defini la un moment dat raporturile spațiale, precum și, la nivel epic, pe cele dintre personaje, atunci când acestea se află de o parte și de alta a barierei pe care o reprezintă fereastra (veranda sau balconul, cum vom vedea). De pildă, într-una dintre scenele

1. Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, trad. de Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1996. Sticla, mai spune Baudrillard, „nu e un recipient, ci un izolant – miracolul unui fluid fix, prin urmare al unui conținut conținător, întemeind astfel transparența amândurora: depășire care, după cum am văzut, e primul imperativ al ambianței. De altminteri avem de-a face, în cazul sticlei, cu simbolica unei stări secunde și cu cea a unui grad zero al materialului. […] față de materie, ea e ceea ce e vidul față de aer"(pp. 27–28).

capitolului al II-lea din *Domnișoara Christina*, profesorul Nazarie îl vizitează pe Egor în odaia sa; cuprinși deja de inexplicabila neliniște ce anticipă evenimentele grotești de mai târziu, cei doi se lasă pradă angoasei – Egor ascultă atent niște pași furișați pe coridor, în vreme ce Nazarie iese în balcon – unde „se lovi de întunerec", închizându-se într-o tăcere ce îl exclude pe Egor din scenă (el și remarcă acest lucru cu iritare): ca și cum cele două spații ar fi profund incompatibile, *afară* și *înăuntru* exclud și orice posibilitate de comunicare între cei doi. Abia la întoarcerea profesorului între limitele familiare ale încăperii discuția dintre cei doi poate fi reluată – căci ireconciliabilul a fost rezolvat. O superbă sintagmă care vorbește despre invazia întunericului, despre anularea transparențelor ferestrei și transformarea ei într-un obiect opac întâlnim și în episodul îmbolnăvirii Sandei și al vegherii sale de către Nazarie: „Întunerecul se adunase acum din belșug. Ochii domnului Nazarie priveau cu mirare cum se coboară val după val de întunerec, cum pătrunde pe fereastră, *strivindu-i transparența, stingând luciul sticlei*" (s.m.). Dubla construcție oximoronică pune în abis întregul sistem de dualități și opoziții ale textului, vizând deopotrivă calitatea materială a sticlei (sugerată de lexemul verbal *strivind*), și calitatea ei inefabilă – jocul transparențelor e întrerupt de întunericul care îi *stinge* (termen deloc întâmplător, venind în prelungirea imaginii lumânării tremurânde) *luciul* (sugestie acvatică ce trimite totodată la imaginea oglinzii, parte din același complex simbolic). De altfel, există și alte locuri în text unde fereastra reprezintă spațiul de refugiu din calea întunericului atotcuprinzător – la un moment dat, Nazarie se retrage lângă fereastră „ca să poată rămâne încă în lumină".

La o eventuală încercare de reprezentare vizuală a geografiei interioare din *Domnișoara Christina* am putea observa cu ușurință că traseul personajelor (cel interior) se coordonează în funcție de toposul spațiilor de trecere – fereastra, mai cu seamă

(dar și balcon, uși etc.) – pentru că, de fapt, e vorba despre o permanentă confruntare între termenii unor opoziții, precum am arătat, iar peretele de sticlă este ecranul mediator între două universuri: cel exterior și cel al intimității.

Treptat, fereastra se va transforma în ecran protector, căpătând o anumită materialitate obturată până acum de numeroasele referiri la transparența sa – odată cu inexplicabila invazie a țânțarilor (aceștia sunt o prezență angoasantă și în prima călătorie onirică a lui Egor – „undeva, din dunga tavanului, își desprindeau zborul câțiva țânțari nevăzuți").

Că întreaga nuvelă se articulează pe dialectica înăuntru–afară am arătat deja, fără să amintim însă legătura dintre nuvela lui Eliade și poemul eminescian *Luceafărul*, ale cărui versuri însoțesc întâlnirea dintre Egor și Christina, într-un context spațial și o atmosferă ce amintesc de cadrul romantic[1]. Și aici întâlnirea personajelor se petrece sub semnul aceleiași dualități, precum vom arăta în capitolul următor.

Când Nazarie se apropie de fereastra din camera lui Egor, îi e teamă să privească afară: „O teamă stupidă, nervoasă, pe care nu și-o putea stăpâni". Apucând mânerul ferestrei, are senzația că o femeie îl privește de undeva de afară, stăruitor. La ora amurgului, deși încă mai e lumină, lui Nazarie i se pare că „partea aceasta a cerului era totuși mai stinsă, mai fluidă". Groaza culminează cu descoperirea Siminei care așteaptă, undeva dedesubt, ivirea unei alte făpturi, în cadrul ferestrei, la etajul superior… Odată fereastra închisă, o atmosferă glacială pune din nou stăpânire pe cei doi protagoniști, iar zumzetul țânțarilor

1. „Odată cu fantasticul demonic din *Domnișoara Christina* și cu cel miraculos-feeric din *Șarpele*, proza lui Mircea Eliade se schimbă la față, eminescianizându-se frapant" (Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul interbelic românesc*, Editura Art, București, 2009, p. 292). Totodată, criticul vorbește despre calitatea mai degrabă kitsch a inserțiilor din poemele *Luceafărul* și *Strigoii*, remarcată nu o dată de exegeții nuvelei.

ce se izbesc de geamuri crește amenințător (la fel se întâmplă în odaia unde zace Sanda, iar invazia insectelor anticipă finalul tragic al întâmplărilor). De asemenea, Sanda așteaptă rezemată de fereastra deschisă, iar Nazarie se înfioară la vederea beznei de dincolo de pătratul luminat pe care aceasta îl desenează în noapte. În toate aceste momente ale narațiunii fereastra e punctul-limită ce marchează trecerea întâmplărilor dintr-un registru (al realității) într-altul (ambiguu, nedelimitat, la care personajele au acces numai prin intermediul visului). Ea desparte, de obicei, spațiul interior (uneori liniștitor, alteori bântuit de fantasme), de cel exterior, mereu cufundat într-un *aproape întuneric*.

Analizând o lexie din nuvela *Sarrasine*, a lui Balzac, în care un personaj stă în ancadramentul ferestrei, Barthes numește chiar acest spațiu de conjuncție interior-exterior o linie ce desparte „grădina și salonul, viața și moartea"[1]. Dacă îndeobște deschiderea unei ferestre echivalează cu „deschiderea asupra unui fragment de text"[2], care va cuprinde descrierea unei panorame organizate în perspectivă, în *Domnișoara Christina* gestul are întotdeauna ceva neliniștitor, ambiguu, amenințător, cu atât mai mult cu cât din afară, din penumbra care pare să învăluie definitiv lumea de la Bălănoaia, pândește întotdeauna o privire, percepută de cel aflat în interior drept nefirească, marcă a unui alt timp și spațiu[3]. De altfel, apariția unei ferestre presupune o schimbare de perspectivă, de *focalizare*[4], care provoacă, implicit, o întorsătură narativă, o grefă în materialul epic.

Starea de *aproape întuneric* nu este cea a umbrei, nici a întunericului, ci surprinde ambiguitatea temporală, suprapunerea

1. R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 28.

2. P. Hamon, *Du descriptif*, ed. cit., p. 205.

3. Fereastra amintește, de altfel, efortul de a ține ceea ce este sălbatic la distanță, ea se împotrivește forței iruptive a naturii, oprește invazia pădurii etc. (Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Quadrige/PUF, Paris, 2000, p. 124).

4. P. Hamon, *Du descriptif*, ed. cit, p. 214.

faliilor de timp, este, așa cum vom arăta în capitolul următor, o metaforă a timpului în care sălășluiește domnișoara Christina, a lumii anului 1907, epocă a crimelor săvârșite de aceasta. De asemenea, nu din întâmplare sub semnul acestui *aproape întuneric* se petrece episodul erotico-macabru al seducerii lui Egor de către Simina, sintagmă ce sugerează o stare de ambiguitate dezarmantă, conotând dezorientarea personajului masculin, care pierde controlul asupra celor petrecute.

De altfel, pe acest spațiu de graniță, între limitele intervalului par să se joace scenele principale din *Domnișoara Christina* – fie că vorbim despre frontiera dintre viață și moarte, pe care trăiește Christina, sau despre cea dintre realitate și vis[1], unde se situează Egor, cu reveriile sale morbide –, spațiu sugerat în cadrul textului cu subtilitate, și în mai multe registre, de cele două elemente care conotează intermediarul și incertitudinea neliniștitoare inoculată de acesta: fereastra (dar și fereastra „falsă"

1. Într-o nuvelă a lui E.T.A. Hoffmann*, Fereastra din colț a vărului meu*, personajul central, prizonier al propriei existențe, căci o boală îl lipsește de capacitatea locomotorie, își petrece viața în fața unei ferestre ce dă în principala piață a orașului. Vizitându-l, naratorul observă că într-adevăr priveliștea „furnicarului de lume" de dedesubt era atrăgătoare, dar „unor persoane sensibile putea să le provoace chiar o ușoară amețeală, asemănătoare acelei stări, agreabile de altfel, prin care treci înainte de a te cuprinde visul" (în *Opere alese*, trad. de Valeria Sadoveanu și Alexandru Philippide, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 620). Deseori fereastra apare ca spațiu intermediar între două stări (de trezie și de vis), aceasta fiind pusă în directă relație cu lumea reveriilor nocturne: actul de a privi prin ea, la lumea C (exterioară; în acest caz, panorama urbană), e asimilat cufundării treptate în spațiul oniric. De asemenea, începutul din *Aurélia* cuprinde următoarea confesiune a naratorului: „Visul e o a doua viață. N-am putut niciodată pătrunde fără să mă cutremur prin *aceste uși de ivoriu și corn* care ne despart de lumea invizibilă" (s.m.), (Gérard de Nerval, *Fiicele focului. Aurélia*, trad. de Gellu Naum și Irina Bădescu, prefață, tabel cronologic și note de Irina Bădescu, Editura Univers, București, 1974, p. 46).

pe care o reprezintă tabloul), element crucial în organizarea spațiului interior din *Domnișoara Christina*, dar și lumina (cu gradele acesteia surprinse, la nivel stilistic, prin eterna oscilație între cele două registre, diurn și nocturn).

Tot într-un spațiu al penumbrei, de altfel (și tot în opoziție cu arșița și lumina strălucitoare de vară), se petrec și întâmplările din *La țigănci*: odată ajuns în curtea acestora, Gavrilescu pătrunde „într-o penumbră curioasă, parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre și verzi". Ferestrele „orbite" – astupate sau opace – vorbesc despre o izolare a interiorului, pentru ca, odată rupt de realitatea exterioară, deci de datele concretului, să poată deveni *altceva*: o cale de acces la o altă dimensiune a lumii (și în *Noaptea de Sânziene* ferestrele din camera secretă a lui Viziru sunt „orbite" de transperante). Sugestii ale jocului de umbre însoțesc de altfel întreaga parcurgere a labirintului interior al casei țigăncilor, iar raportarea permanentă la spațiul intermediar al ferestrelor implică aceeași obsesie a personajului de a nu abandona datele realității și a se afunda în irecognoscibilul casei, în măruntaiele sale întunecate, „în infernul intestinal și anatomic"[1]: „odaia începu să se lumineze într-un chip misterios ca și cum perdelele ar fi fost trase încet, foarte încet, una după alta, lăsând să pătrundă treptat lumina amiezii de vară. Dar Gavrilescu avu timp să observe că nici o perdea nu se mișcase". Efectul iluminării treptate, teatrale a încăperii continuă imaginile descriptive ce dezvăluiseră recuzita precedentă (casa cu pereții iluzorii, interioarele sufocate de obiecte nedeslușite, ca într-o anticameră a morții etc.). De altfel, imaginea draperiilor grele trase cu încetinitorul, ca în *slow motion*, descoperind treptat ferestrele și lumina ce le străbate ține tot de teatralitatea scenelor, de emoția estetică, de pregătirea pentru un moment de participare implicată într-o acțiune.

1. Copilul, spune Gilbert Durand, „presimte existența măruntaielor în chip de beci și coridoare" (*Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. cit., p. 237).

Misterioasa iluminare a încăperii are efectul acțiunii unui prestidigitator, al unui număr de iluzionism căruia îi cade victimă bietul Gavrilescu, singurul protagonist al scenei neinițiat în secretele casei cu țigănci. Momentul de calm inoculat de iluminarea neașteptată a casei cufundate până atunci în penumbră e imediat anulat, odată cu conștientizarea faptului că proveniența luminii este una incertă: aceasta nu e nici naturală, lumina soarelui arzător care l-a făcut pe Gavrilescu să se refugieze în umbra nucilor, nici artificială, ci are o sursă neclară, putând deci să coincidă cu o iluzie optică, ce nu face decât să adâncească starea de confuzie a personajului. Dar cea mai ilustrativă imagine a jocului ambiguităților propus de ferestre ca spații de trecere, intermediare abia urmează: mai târziu, după eșecul de a ghici identitatea țigăncilor, Gavrilescu recunoaște paravanele mobile ce îl uimiseră încă de la intrarea în casă și care acum „misterios luminate, păreau a fi ferestre, pe jumătate acoperite de perdele, deschizându-se spre coridoare interioare". Imaginea unor ferestre iluzorii, opace, căci dincolo de ele nu se ghicește decât tot întunericul chtonian, prelungit în moarte, de care se teme Gavrilescu, ca și prezența bântuitoare a aceleiași lumini imprecise, fără sursă detectabilă nuanțează cum nu se poate mai bine angoasa personajului. Complexul simbolic cuprins în fragmentul de mai sus reunește totodată semnificațiile lumii tenebroase, intestinale bântuite de monștri amenințători ce locuiesc labirintul întunecat al oricărei case – sugerat de coridoarele interioare, nesfârșite, abia ghicite îndărătul unor ferestre iluzorii. Dar întreg tabloul are efectul unui *trompe-l'oeil*, întrucât personajul realizează la final că privirea îl înșelase din nou, întreaga imagine nefiind altceva decât reflectarea unor paravane „într-o mare oglindă cu ape verzi-aurii". Ca și în cazul oglinzii Generălesei, aceasta răstoarnă din nou spectaculos raporturile spațiale, căci dacă până acum coordonatele păreau clare: ferestrele pe jumătate acoperite deschise către coridoarele interioare

ale casei, aflăm dintr-odată că totul nu era decât o iluzie optică: orice reflectare în apele unei oglinzi are ceva neverosimil, fascinant și în același timp înșelător, căci ea oferă o imagine inversată a realității… Un întreg simbolism funerar se degajă de aici, completat de semnificațiile oglinzii ca instrument de invocare a sufletelor morților sau de cele ale umbrei, însă nu vom stărui asupra acestuia acum.

Toposul casei-labirint reapare, cum vom arăta într-un capitol următor, și în nuvela *Dayan*. Și aici personajul rătăcește printr-o casă misterioasă, supranumită „Casa Grănicerului", localizată ulterior de Albini, în timpul anchetei, în strada Ienăchiță Văcărescu, la numărul 3. Și aici intrarea se face sub auspiciile unei situații de criză (Dayan suferă un fel de atac cardiac, alergând după bătrânul misterios), iar interiorul amintește întocmai de cel din *La țigănci*: prima încăpere e un salon mare, aproape golit de mobile – „Cele două ferestre din dreapta și din stânga ușii erau ascunse sub draperii de culoarea vișinii coapte, dar celelalte ferestre, la câțiva metri mai departe, nu aveau perdele, lăsând să pătrundă în voie lumina după-amiezii de mai". Senzația de ambiguitate nu întârzie însă să apară, căci mai întâi ferestrele par a fi traversate de umbra unor călători nevăzuți, pentru ca apoi Dayan să se trezească parcurgând încăperi stranii a căror prezență în casa de la numărul 3 n-o putuse bănui – acestea, ca și cele din strada Preoteselor, sunt „slab luminate" și au contururi moi și limite înșelătoare.

În anticiparea scenei finale din *Domnișoara Christina*, a prinderii strigoiului, casa are parcă *ochiurile mai stinse* în înserare. De altfel, imaginea ferestrelor casei ca *orbite* apare, de asemenea, în *Incognito la Buchenwald*, în descrierea prăbușirii casei Calomfir. Aici, casa demolată a generalului Calomfir, „fără treptele scării de la intrarea principală, fără uși și cu ferestrele ca niște mari orbite speriate", e ruina tristă a unui timp de-acum mort

sau, cum spune unul dintre personaje, „trecutul, urmele sfinte ale trecutului“… Imaginea ferestrelor ca niște orbite, ca ochi ai casei e asociată însă și cu starea de veghe, la lumina unei lămpi[1] – lampa din fereastră este ochiul casei, spune Bachelard, pe tărâmul imaginarului lampa nu se poate aprinde decât înăuntru, lumina ei nu poate ajunge afară decât filtrată prin intermediul ferestrei. Cercetând cele câteva situații în care protagoniștii din *Domnișoara Christina* veghează în noapte, la lumina artificială ce sporește ambiguitatea încăperilor casei, aflăm următoarele: încă de la începutul ședерii sale la conac, Egor, ieșind să privească apusul în parcul de salcâmi, o întâlnește pe Simina care-i spune despre basmul cu feciorul de cioban și împărăteasa moartă. Momentul e anticipat de neliniștea inculcată personajului de aprinderea lămpilor în partea de gospodărie unde se află bucătăria și odăile slugilor. Într-un alt moment al narațiunii, pornind să telefoneze după un doctor, la Giurgiu, Egor se întoarce târziu, în noapte, și observă: „Conacul părea acum mai slab luminat“; ca într-o complicitate bizară, lumea obiectelor pare să fie și ea contaminată de răul general: lămpile din conac nu se aprind, se sting în mod neașteptat, lăsând odăile în beznă și făcându-l pe Egor să exclame: „Numai dacă am avea o lampă bună […], o lampă electrică de buzunar…“ (cu alte cuvinte, un obiect aparținând unui instrumentar diferit, ce îi amintește de spațiul urban, al raționalității, de lumea Capitalei, cu contururi precise, reconfortantă și lipsită de pericolele care îl pasc aici din întunericul nesfârșit al câmpiei dunărene). Lumina din noapte nu are nimic liniștitor în *Domnișoara Christina*, ea nu vorbește despre tihna spațiului domestic, despre refugierea terapeutică pe teritoriul familiarului, ci, dimpotrivă, sporește angoasa.

Dar nu numai ferestrele îndeplinesc rolul de spațiu tranzitoriu, ci și balconul – care joacă un rol crucial în *Domnișoara*

1. G. Bachelard, *Poetica spațiului*, ed. cit., pp. 64 și urm.

Christina. Balconul de la camera lui Egor îndeplinește un dublu rol: el este, deopotrivă, și *înăuntru* (căci face corp comun cu odaia în sine), și *afară* (mai mult decât fereastra, care doar permite privirii să se confrunte cu perspectiva). Am arătat deja ce rol are acest element al topografiei interioare într-una dintre scenele-cheie ale nuvelei. Tot în categoria spațiilor intermediare se înscrie și veranda, pe care familia Moscu și invitații săi iau ceaiul într-o după-amiază sticloasă de septembrie, însă aceasta ține de tipologia spațiilor benefice, spații de refugiu pentru cei care se tem de întunericul crângului de salcâmi – „pe verandă, unde arde lampa cu petrol".

În economia narațiunii, ușa, spune Hamon[1], ca *tehnem*, e, la rândul ei, un operator logic, ca și fereastra. Ușile, prin deschiderea sau închiderea lor, deschid sau închid perspective. În economia textului, ele se deschid, ca și ferestrele, asupra unor noi pasaje descriptive (în cazul nostru, ușa albă de la odaia Christinei se deschide asupra unei descrieri amănunțite a budoarului acesteia). Totodată, din punctul de vedere al organizării spațiului după perspectiva privirii, ușa și fereastra, deși au un rol similar, de intermediere, de introducere într-un alt plan a privirii, îndeplinesc de fapt funcții diferite[2]. Dacă fe-

1. „La *porte* est donc un technème […] générant un espace de rangement pour des contenus corrélés" (P. Hamon, *Du descriptif*, ed. cit., p. 221).

2. „Valoarea lor de matrici de imagini funcționează însă într-un sens total diferit. Fereastra deschide interiorul către exterior. Prin fereastră se privește afară. Ușa nu ține de domeniul vizualului. Prin ușă, se intră și se iese […]. Dar, dacă fereastra implică, în mod structural, privirea din interior către exterior (în speță de la cultură către natură), ușa poate deveni și ea obiectul unei concentrări vizuale, dar în sens invers. Dacă se privește printr-o ușă către exterior, ea nu face decât să funcționeze ca o pseudo-fereastră. Privirea întoarsă către interior e cea care o definește. Și mai mult încă: nu simpla privire din exterior către interior (care rămâne desigur o posibilitate deschisă) îi conferă într-adevăr conotațiile

reastra desparte interiorul de exterior, direcționând privirea *în afară*, ușa o întoarce spre *înăuntru*, spre teritoriul intimității, al unui univers interior (al casei sau, în registrul imaginarului, al propriei interiorități). Pe de altă parte, ușa, „un întreg cosmos al Întredeschisului“[1], după Bachelard, presupune două posibilități puternice, care clasifică două tipuri de reverii: ea poate fi închisă (încuiată, lăcătuită) sau deschisă. De aici îndoiala, ispita de a o deschide (sau măcar de a imagina deschiderea ei). Actul de a deschide ușile ființei este însă unul definitoriu, iremediabil, cu efecte majore, camerele ei interioare pot fi nimic altceva decât cămările lui Barbă-Albastră, căci: „este oare aceeași ființă cel care deschide o ușă și cel care o închide?“[2]

Spațiul intim, cu faldurile, cotloanele și întortocherile sale, dezvăluie, la deschiderea ușilor interioare, monștri personali a căror confruntare poate determina adevărate cotituri existențiale – „atunci se schițează un destin“[3]. În *Domnișoara Christina*, odăile sunt mereu izolate de restul conacului, situate la capătul unor coridoare ce par nesfârșite și întotdeauna *încuiate*. Ușa ce dă în camera Christinei e *masivă, albă*, iar gestul deschiderii ei e gestul încărcat de solemnitate ce semnalează pătrunderea într-o altă dimensiune a casei, aflată sub alte auspicii decât restul (mirosul de plante uscate și *de tinerețe oprită pe loc*, atmosfera glacială, lipsa indiciilor legate de lumină etc. – toate sunt amănunte ale descrierii ce subliniază neobișnuitul acestui loc). Deschiderea ușii albe echivalează, totodată, pentru Egor, cu deschiderea unei uși interioare, către o încăpere a sinelui dominată de spaime ancestrale, precum teama de irațional, de necunoscut, dezgropată din străfundurile conștiinței sale de

---

sale caracteristice, ci *privirea dintr-un interior către un alt interior*“ (*Instaurarea tabloului*, ed. cit., p. 63).

1. G. Bachelard, *Poetica spațiului*, ed. cit., pp. 249 și urm.
2. *Idem*, p. 251.
3. *Idem*, p. 250.

evenimentele de la conac[1]. Momentul anticipă cea dintâi călătorie onirică a lui Egor, și cea dintâi întâlnire cu Christina – episod ce merită analizat mai în detaliu. Primul semnal că avem de-a face totodată cu un proces al sondării inconștientului este alunecarea în vis, ca sub efectul unei stranii hipnoze: deși încearcă să rămână treaz, Egor adoarme și *se trezește* în salonul plin de siluete elegante; imediat se aude „o melodie veche, de o melancolică veselie, care se revărsa odată cu amintiri turburi, care țineau mai mult de copilărie și de vise decât de întâmplări". Apoi, în spaima sa de Christina, străbate în fugă un coridor și deschide „cea dintâi ușă pe care o întâlni", gest care îl readuce în odaia lui, spațiu ce suferă o de-familiarizare inexplicabilă pentru personaj: „toate lucrurile erau acolo… Și, totuși, ce ciudată lumină adunau laolaltă toate aceste lucruri risipite în cameră… Parcă ar fi fost privite prin oglindă". Aflându-se încă pe teritoriul visului, spațiu intermediar, Egor percepe realitatea răsturnat, invers, ca pe o imagine în oglindă. Totodată, Christina îi vorbește despre *treptele spaimei*, care pot fi *mult mai adânci* – simbol cu valență dublă, treptele sugerează fie un sens catabasic, fie unul ascensional; ele coboară în pivniță sau urcă în pod, sunt fie liniștitoare, fie amenințătoare, deși, așa cum am văzut într-un capitol ulterior, podul poate fi, de asemenea, un spațiu al angoasei, depozitar al unor obiecte cu rol anamnetic. Coborârea pe *treptele spaimei*, către teritoriul temerilor celor mai adânci ale ființei, presupune o confruntare cu limita, rezolvată în finalul textului prin incendierea simbolică și ritualică a casei blestemate.

1. De altfel, interior al casei sau al propriei minți, labirintul străbătut de Egor e unul al încăperilor comunicante prin uși care se deschid la infinit, mereu asupra unor noi enigme, a unor noi provocări ale ființei ce îi zguduie conștiința.

VI.2. Tabloul domnișoarei Christina

Nu ni se pare deloc o întâmplare faptul că nu se vorbește despre existența nici unei ferestre în odaia Christinei[1]. De obicei, pătrunderea într-o încăpere e imediat subliniată de descrierea unei ferestre, precum și a tipului de lumină pe care o filtrează. Episod esențial în economia narativă, pătrunderea în spațiul odăii încremenite a Christinei, moment-cheie, declanșator al intrigii din *Domnișoara Christina*, nu e însoțit de nici o sintagmă referitoare la existența unei ferestre, ci numai de o sugestie vizuală care contribuie la impresia de existență încremenită, sustrasă oricărei comunicări cu exteriorul: „parcă soarele nu trecuse prin această odaie".

Aici, rolul ferestrei este jucat de tablou (o fereastră *falsă*, după Hamon); și acesta, ca și fereastra[2], se „deschide", la nivel narativ, asupra unui pasaj descriptiv.

---

1. Pierre Sansot vorbește despre angoasa declanșată de clădirile lipsite de ferestre, care nu se deschid către exterior, nu facilitează un schimb cu acesta: „Nous voudrions attirer l'attention sur le rôle des fenêtres et montrer à quel point, dans toutes ces variations urbaines, nous nous trouvons en présence *d'une modification de toute la perception.* Pendant le jour, nous évitons les lieux qui ne possèdent pas ou qui comportent peu de fenêtres. *Nous faisons un détour* ou, du moins, nous n'empruntons pas le trottoir qui les longe: les prisons mais aussi le Panthéon, la Madeleine, la Bourse. Une fenêtre nous paraît toujours rassurante. Elle implique une ouverture, un échange avec le monde extérieur" (în *Poétique de la ville*, ed. cit., p. 80). Orice loc închis, lipsit de perspectiva unei evaziuni a privirii, e asociat spațiului tombal și, implicit, morții și întunericului definitiv, mai amintește Sansot. În *Domnișoara Christina*, lumina exclusiv artificială, atmosfera glacială, nefirească în încremenirea ei, penumbra care adâncește ambiguitatea obiectelor din camera Christinei – toate sunt sugestii funerare (regăsite, de asemenea, și în descrierea labirintului interior din *La țigănci*).

2. De altfel, arată Victor Ieronim Stoichiță, fereastra este, „după o tradiție care datează încă din Renaștere, o metaforă a picturii" (în *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, trad. de Mona Antohi, Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Humanitas, București, 2007, p. 49).

Tabloul, atribuit pictorului G.D. Mirea, reprezintă portretul mai degrabă comun al Christinei, o fată „foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri". Alte indicii narative contribuie la conturarea imaginii din tablou – tânăra din pictură poartă o pălărie uriașă, de care, i se pare privitorului (Egor), Christina se dezice cu ironie: „Zadarnic îi zâmbea ea familiar, zadarnic își strângea cu mâna umbreluța albastră și își ridica pe furiș o sprânceană, parcă l-ar fi invitat să râdă și el de pălăria ei prea mare și prea încărcată, pe care, firește, n-o poate suferi, dar a pus-o pentru că așa i-a cerut mama". În două portrete feminine realizate de G.D. Mirea (*Portret de femeie* și *Prințesa Aristizza Ghyka*) se trădează într-adevăr gustul pictorului pentru moda anilor 1900–1910, când pălăria ajunge la mărimea unui lighean, împodobit cu flori și pene, păsări sau fructe[1]. Fără ca în cele două tablouri[2] să se poată observa detaliile legate de aceasta, se pot remarca totuși dimensiunile ei considerabile; pentru privirea interbelicului emancipat și obișnuit cu minimalismul vestimentar al epocii, fără îndoială că pălăria apărea ca obiectul demodat, prăfuit și ridicol, prezent în arsenalul de lucruri învechite, reziduuri ale unui timp de-acum mort, care este timpul domnișoarei Christina (alături de trăsura cu perne scorojite și acoperite de praf, patul împodobit cu perdeluțe din dantelă, rochia cu franjuri și dantele multe în care i se înfățișează lui Egor prima oară etc.).

Privind cele două tablouri analizate, ambele portrete realizate de G.D. Mirea, observăm imediat opțiunea autorului pentru aceeași paletă cromatică, pentru nuanțe întunecate ce

1. Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Meridiane, București, 1976, p. 192.

2. Un alt portret al Aristizzei Ghyka (născută Stoenescu) e datat 1919, iar aici luminozitatea permite mai multe observații asupra tabloului. Și aici personajul poartă o pălărie de dimensiuni mari, împodobită cu flori (v. N. Petrașcu, *G.D. Mirea*, Casa Școalelor, 1943).

sporesc ambiguitatea, misterul tablourilor. Nuanțele întunecate scot, de altfel, în evidență albul vestimentar, dar și chipurile celor două femei imortalizate în ele. Nici un indiciu legat de povestea ce se desfășoară în jurul tablourilor nu transpare din alcătuirea acestora, numai contextualizarea celui de-al doilea (titlul acestuia ne divulgă identitatea personajului reprezentat) ne oferă o informație (exterioară) referitoare la tablou. Maniera portretelor e clasică (în nuvelă, maniera lui Mirea e aspru judecată drept lipsă de gust de către personaje, mai ales de către pictorul Egor – o convenție literară menită să sublinieze probabil prăpastia generațională, precum și o diferență de program estetic, căci Mirea e considerat în epocă pictor „oficial", iar opera sa trece drept una convențională). Într-o monografie[1] dedicată pictorului de către George Dragomirescu și Ion Frunzetti aflăm că, într-adevăr, în epocă acesta fusese „obiectul unor critici, poate ceva cam acerbe și cam pătimașe", iar pictorul, sensibil la viziunea contemporanilor despre el și opera sa, afirma, după o mărturie a doamnei Mirea, că, de ar fi rămas la Paris (unde studiază începând cu anul 1878), s-ar fi bucurat probabil de gloria unui Sargent (camarad al său din perioada pariziană). Maniera de a picta a lui Mirea, ca și calitatea sa de portretist (deși autor al unor tablouri cu tematică istorică și considerat de Al. Odobescu un potențial ilustrator al evenimentelor majore ale istoriei românești, Mirea rămâne portretistul prin excelență, ca și maestrul său de la Paris, Carolus Duran) stârnesc două tipuri de reacții contemporanilor săi: portretist al lumii bune bucureștene, răsfățat al

1. George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G.D. Mirea*, Monitorul oficial și imprimeriile statului. Imprimeria Națională, București, 1940. Mirea studiază la Paris, la Școala Națională de Arte Frumoase, în atelierul lui H. Lehmann, portretist celebru al vremii, apoi cu Carolus Duran (acesta fiind portretistul preferat al burgheziei bogate a Parisului). Amândoi au o influență decisivă asupra lui G.D. Mirea, aflat în anii săi de formare.

mediilor aristocratice[1], el este apreciat de unii și denigrat de alții, care condamnă convenționalitatea operelor sale, precum și compromisul implicit al acestora (reprezentarea ține prea puțin de imaginația și privirea artistului și prea mult de dorința personală a celui reprezentat). Despre pictor ni se spune că: „Prefera pânzele în mărime naturală, în care femei elegante, în costume somptuoase, se prezentau înaintea privitorului. Pielea albă, tenul fraged, bijuteriile, apele mătăsii din rochia lor, totul contribuia să dea impresia unei lumi fericite și în largul ei, așa cum era societatea din care el își alegea modelele. Totuși, de multe ori artistul era înclinat, în astfel de lucrări, spre un brio ceva cam factice, spre o manieră în realizarea căreia nu puțin i-au servit formulele de atelier aduse cu dânsul din Parisul lui Carolus Duran. Astăzi unele din aceste imagini

1. Într-un articol din *România literară* (nr. 19/2008), cu ocazia publicării unei scrisori inedite, din arhiva personală, a lui G.D. Mirea către Elena Simionescu-Râmniceanu (vara primară a lui Duiliu Zamfirescu și posibil model al personajului Tincuța), Mihai Sorin Rădulescu afirmă: „Amintirea lui George Demetrescu Mirea (1852–1934) trăiește în umbra marilor săi contemporani, de la Aman și Grigorescu la Luchian și Tonitza. Școlit în atmosfera academismului francez de la Ecole des Beaux Arts din Paris, G.D. Mirea a făcut carieră în țara sa: profesor și director al Școlii de Arte Frumoase din București, autor de fresce în locuri de prestigiu publice sau private – precum Banca Națională și palatele protipendadei, precum clădirea actualului Muzeu George Enescu – și portretist al aristocrației din vremea sa, devansându-l pe mai tânărul Eustațiu Stoenescu. Deși a fost un artist căruia i s-ar putea atribui epitetul – cu efect oarecum diminuativ – de «oficial», George Demetrescu Mirea a lăsat multe opere de valoare ce ar merita să fie reunite într-o expoziție restitutivă". Istoricul demonstrează că statutul în epocă al pictorului era unul privilegiat, el bucurându-se de aprecierea aristocrației, după cum o arată și faptul, atestat de scrisoare, că fusese invitat la Focșani, la balul doamnei Apostoleanu, „figură proeminentă a lumii boierești din orașul de pe Milcov".

G.D. Mirea, Portret de femeie
(Muzeul de Artă Vizuală din Galați)

par ceva cam superficiale“[1]. La antipod, N. Petrașcu vorbește despre „frumusețea gravă a lucrării“, „armonie adâncă a tonurilor“, „o vibrație caldă a carnației la corpuri, un farmec al ochilor, umbriți“[2]. Surprinzătoarea antinomie a interpretărilor vorbește însă despre o anumită calitate a tablourilor lui Mirea: uneori, în pofida cadrelor stereotipe (sau inexistente), a convenționalității reprezentării, personajele par să fie cuprinse de o stranie însuflețire, sugerată de o anumită expresie, neașteptată, conservată parcă în pofida dorinței celui care pozează, o expresie de ironie sau detașare, de sfidare sau acceptare pasivă, ce amintește întocmai de atitudinea sfidătoare pe care o detectează Egor, cu ochiul avizat al pictorului, în tabloul domnișoarei Christina.

În general, primele portrete ale lui G.D. Mirea amintesc de cele dintâi fotografii, au nemișcarea, încremenirea, nefirescul primelor dagherotipuri, în care personajele par să fi „înghețat“, în afara timpului și spațiului, într-un decor la fel de neverosimil, de artificial – portretul doamnei Radu Văcărescu (născută Gazotti) reproduce întocmai interioarele din aceste fotografii: un jilț cu picioarele în cruce, o vegetație exotică paradoxală cu întreg cadrul (unul interior), câteva flori,

---

1. G. Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G.D. Mirea*, *op. cit.*, p. 22. Unul dintre portretele pictorului e aidoma descrierii de mai sus; acesta o reprezintă pe doamna Mirea, în costum de marchiză, și datează din anul 1894. În monografia sa, N. Petrașcu descrie portretul după cum urmează: „Cu capul său drăgălaș, cu părul blond mătăsos, pieptănată în moda timpului, cu figura frumoasă, de o seninătate copilărească […] dna Mirea ține o scrisoare, pe jumătate deschisă, care-i aduce pe buze surâsul acela plăcut. Rochia sa e de satin antic, culoarea vieil or, cu buchete de miosotis și trandafiri, în nuanțe de albastru și roz, cu o tunică pe deasupra de catifea broșată, tot aur vechiu, terminându-se cu o dantelă, Point d'Angleterre, susținută de pufuri roz și bleu și cu juvaeruri de perle și peruzele, montate în stil antic“, *G.D. Mirea*, ed. cit., p. 59.

2. N. Petrașcu, *G.D. Mirea,* ed. cit., p 32.

neverosimil împrăștiate alături de o vază, pe masă, pe podea. În pofida acestor cadre, în unele tablouri personajele trădează o anumită stare de spirit (căci pictorul deprinsese cu siguranță o bună cunoaștere a caracterelor și știința reprezentării acestora de la maeștrii săi), transmit un mesaj (aproape toate portretele lui Mirea sunt prim-planuri, iar personajele lor privesc frontal, îl urmăresc cu o privire intensă pe cel din afara tabloului; de altfel, în text, însuși Egor are această stranie impresie, se simte *urmărit* de privirea când batjocoritoare, când iscoditoare a Christinei pe măsură ce se deplasează prin încăpere).

E posibil ca Mircea Eliade, sesizând paradoxul – pe de o parte natura fotografică a tablourilor, încremenirea ce pare să înconjoare personajul, pe de alta, fascinația pe care o degajă strania însuflețire a figurilor imortalizate în ele –, să-i fi atribuit portretul lui G.D. Mirea și din această pricină. Astfel, tabloul servește drept mise-en-abyme a încremenirii ce pare să domine odaia Christinei (și să contamineze, de fapt, treptat, și exteriorul), unde timpul (*tinerețea oprită pe loc*) a încetat să mai curgă și unde ne aflăm în continuare în același an 1907, al tragicelor întâmplări, dar și drept *fereastră* către un al treilea spațiu, care, în loc să aparțină nemișcării, încremenirii, devine manifest, se însuflețește în mod nefiresc, anticipând intruziunea strigoiului într-o lume ce ar trebui să-i rămână interzisă, care este cea a realității.

Dar elementul neobișnuit vine nu din pictura în sine, ci din strania ei însuflețire[1], aceasta nefiind nimic altceva decât unul

1. Pentru a evoca, din îndelungata tradiție a portretului „însuflețit", motiv central al povestirii fantastice, mai ales al celei de factură gotică, doar câteva exemple: portretul oval din nuvela omonimă a lui Poe, care vorbește tocmai despre actul creației artistice ce echivalează, în planul realității, cu o crimă involuntară, în sensul jertfei, al sacrificiului cerut de orice gest creator, portretul lui Dorian Gray, unde semnificația se deplasează spre implicații de ordin moral, punând în mod adiacent aceeași problemă a

dintre avatarurile domnișoarei Christina. Întreaga atmosferă a nuvelei pare dominată de o *privire* anume – e ca și cum toate întâmplările, fiecare mișcare sau reacție a personajelor sunt privite din umbră de cineva, o prezență nefirească, înspăimântătoare, căci vine dintr-un spațiu interzis: mai mult, de dincolo de rama tabloului, ca printr-o fereastră, domnișoara Christina privește către lume, iar aceasta se organizează în funcție de privirea ei. De altfel, cum observă Sorin Alexandrescu[1], „naratorul știe tot ce văd, sau își închipuie că văd, toate personajele, cu numai două excepții: Simina și Christina. El poate privi evenimentele din perspectiva fiecărui om, dar nu și din cea a strigoiului […]. *Naratorul nu știe cum vede non-umanul pe oameni sau ce gândește acesta*". Această privire care scapă oricărei determinări, rămânând perspectiva ascunsă, neînțeleasă constituie cheia de interpretare a textului lui Eliade. Am putea spune, fără a ne teme de o exagerare, că privirea Christinei trece dincolo de rama tabloului, invadând textul, dar răzbind chiar în afara acestuia, căci privirea aceasta care vine *din alte vămi* scapă chiar și determinării naratorului, el cade pradă aceleiași fascinații, aceleiași hipnoze ca și personajele; la fel se întâmplă însă și cu lectorul, de altfel, care citește un text, o poveste ce se organizează în funcție de această privire – personajele se mișcă pe canavaua textului dependent de ea: Egor se plimbă cuprins de nervozitate prin odaie urmărit de privirea Christinei, aceasta e motorul care-l

---

tabloului „însuflețit", a cărui metamorfoză vizibilă vizează o transformare de ordin moral, repercusiune a unui pact faustic; și, nu în ultimul rând, un exemplu autohton, cel din *Aranca, știma apelor*, de Cezar Petrescu, unde portretul suferă și el o surprinzătoare însuflețire, imaginea, ușor îngroșată, kitsch, surprinzând ieșirea, la propriu, a personajului din tablou în realitate (în cea a visului, întâlnirea cu spiritul apelor petrecându-se pe teritoriul visului, ca și în *Domnișoara Christina*, de altfel).

1. În „Prefață" la *Domnișoara Christina, Șarpele*, Editura Litera Internațional, București, 2011, pp. 29–30.

face să se miște; Nazarie se îndepărtează de fereastră pentru că intuiește privirea pe care o caută Simina – aflată jos, în fața casei – cu un etaj mai sus, și care e iar cea nefirească, nelumească; mai mult, întâlnirea din vis dintre Christina și Egor se petrece tot sub semnul *privirii*: „Haide, uită-te la mine, dragostea mea!", îi spune aceasta, atrăgându-l înapoi, către camera sa, apoi „îl privește fix în ochi", îi citește gândurile, îl țintuiește din mijlocul camerei „cu ochii ei sticloși" etc. Astfel, instanța privitorului, a spectatorului, e endotopică[1], el e provocat, atras, urmărit de privirea din tablou.

Imagine pictată, senzație olfactivă, iluzie vizuală sau apariție în vis, Christina e prezentă în conac, îl *locuiește* întocmai ca și celelalte personaje, care o pot vedea conform cu propria natură: doamna Moscu, Simina și Sanda, care împart universul încremenit, suspendat – aievea, ca pe o ființă vie, scepticul Nazarie – prin intermediul confesiunii și sub influența lui Egor, care o întâlnește pe tărâmul visului. O foarte interesantă afirmație face Paul Cernat[2], sintetizând relațiile acesteia cu fiecare dintre personaje: „conacul este locuit în exclusivitate de femei și toate femeile sunt *locuite* de prezența spectrală a domnișoarei Christina". De altfel, impresia de ubicuitate a spectrului, un fel de *impregnare* a acestuia în însăși natura obiectelor, dar și în cea intimă,

1. Într-un excelent studiu comparativ („Vaporizare și/sau centralizare. Despre (auto)portretele lui Manet și Degas", în *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, ed. cit., pp. 61–98), Victor Ieronim Stoichiță vorbește despre instanța auctorială sau cea a spectatorului, tematizată în operele celor doi impresioniști ca endotopică sau exotopică – în timp ce Degas e întotdeauna în exteriorul pânzelor sale, sau *în pragul* acestora, Manet e deseori *în* tablou, sub o formă sau alta, iar dacă personajele celui dintâi își ignoră îndeobște spectatorul, în cazul lui Manet acestea îl țintuiesc deseori cu privirea.

2. În „*Domnișoara Christina* sau spectrele lui Mircea Eliade", prefață la *Domnișoara Christina*, Editura Tana, Curtea de Argeș, 2007, p. 9.

a ființelor, domină textul – conac, personaje și text sunt, cu toate, *locuite* de prezența fantomatică.

Dezvelirea tabloului e momentul declanșator al intrigii, pregătit de sintagme ce recompun un cadru static: amiaza e *sticloasă*, iar *arborii păreau că au crescut nemișcați de la începutul lumii*, ambele metafore ale încremenirii. Momentul e de o intensitate aproape insuportabilă, Simina are figura „luminată de o emoție solemnă", chipul din tablou e „de abur" (iar *aburul* trupului ei pare să stăruie încă în odaie) și „…domnișoara Christina zâmbea din portretul lui Mirea, parcă l-ar fi privit într-adins pe el" (pictorul Egor, n.m.).

O teroare înghețată domnește în întreaga cameră, iar ea contaminează orice spațiu odată ce prezența Christinei se face simțită, de obicei prin intermediul *privirii*, o privire care paralizează reacțiile și aduce cu sine încremenirea din care tocmai s-a smuls, făcând ca nu numai comportamentul personajelor să se modifice în funcție de ea, dar și înfățișarea lumii, ale cărei *farmec și fecunditate* observate de Nazarie la început sfârșesc prin a se transforma în încremenire și dezolare.

Un alt tablou al lui G.D. Mirea dezvăluie un portret feminin ce ne trimite cu gândul la un alt personaj din nuvela discutată, doamna Moscu. O femeie între două vârste, cu părul grizonat, surprinsă într-o atitudine rigidă, în haine negre, încheiate cu severitate până sus privește din tablou, amintind totodată de portretul doamnei Lecca din *Huliganii*, roman ce apare cu un an înainte de *Domnișoara Christina* (în 1935).

Chiar în debutul romanului *Huliganii*, când Petru Anicet ajunge la vila Tycho Brahe, o descriere a unui tablou bizar, a cărui autoare este însăși doamna Lecca, ia prin surprindere cititorul: „…fără nici o noimă și inutil fantastic, ca toate tablourile d-nei Lecca. […] Petru privi cu oarecare melancolie peisajul acela fantomatic, cu pomi înalți și golași, care semănau atât de bine cu castanii parcului. Deasupra arborilor fâlfâia o

arătare himerică, un soi de fantomă cu o aripă de înger și cu un braț gol de femeie". Tabloul pare să anticipeze vizual conacul Moscu, parcul acestuia, chiar și prezența himerei amintind de demonul feminin ce stăpânește locurile de la Bălănoaia. Atmosfera apăsătoare, stranie din casa Lecca o anticipă pe cea de la conac, însăși imaginea „colțului uitat al Bucureștilor", a „străzii slab luminate" plasând scena întâmplărilor din roman sub semnul unui oarecare mister, care nu capătă amplitudinea celui din proza fantastică, dar îl anunță. Astfel introdusă în text, printr-un pasaj descriptiv referitor la bizarul său tablou, mereu absenta doamnă Lecca, etern cunfundată în gânduri, care răspunde la toate impertinențele fiicei sale Adriana repetând mecanic aceleași cuvinte, „draga de ea…", fără să pară cu adevărat conștientă de ceea ce se petrece în jur, e un avatar al doamnei Moscu, la fel cum precocea Anișoara e o schiță a ceea ce avea să devină mai târziu personajul controversat, adevărata eroină a nuvelei *Domnișoara Christina* – pubera Simina. În profilul acesteia regăsim de fapt trăsături ale ambelor surori Lecca, Anișoara și Adriana, precum precocitatea sexuală și insolența ostentativă, jucată, venită dintr-un soi de revoltă interioară ce devine inutilă într-un spațiu nefiresc, lipsit de legile morale ce guvernează îndeobște viața de familie – autoritatea paternă lipsește, domnul Lecca fiind numai un crochiu de personaj, cufundat mereu în studiul său, absent, ca și soția lui, de la evenimentele cruciale ce însoțesc maturizarea celor două fete. De altfel, în *Domnișoara Christina*[1], teritoriul conacului e stăpânit cu desăvârșire de cele trei personaje feminine (apariția unui eventual domn Moscu, al cărui portret să decurgă poate din cel al domnului Lecca ar fi fost neverosimilă, irelevantă, într-un spațiu dominat de prezențe feminine). Imaginea enigmatică și caracterul duplicitar al celor două amintesc de un alt personaj, doamna

1. Paul Cernat, „*Domnișoara Christina* sau spectrele lui Mircea Eliade", ed. cit., p. 9.

Stratulat din *Viață nouă*, sub a cărei aparență de bunătate și înțelepciune se disimulează o cruzime bine mascată, pasiunea sa ascunsă fiind aceea de a lovi cu sălbăticie animalele din cartier, spre disperarea și oripilarea Ștefaniei.

În permanență pierdută într-o lume interioară la care nici unul dintre membrii familiei nu mai are acces, doamna Lecca privește mereu în jurul ei „uimită", zâmbește convențional, cu o blândețe și o toleranță suspecte, la cele mai violente izbucniri ale Adrianei, căci aceasta (ca și Sanda față de doamna Moscu) pare să exercite o stranie autoritate asupra mamei ei.

În *Domnișoara Christina*, când vine vorba despre doamna Moscu, se amintește de „mândria frunții ei pure și netede", de zâmbetul ambiguu, prin care aceasta pare să-și ceară iertare pentru absența și oboseala altminteri nepermise unei gazde de lume, dar și de interesul pe care i-l trezește orice referire la domnișoara Christina, precum și de straniile ei accese de autoritate, incompatibile cu obișnuita stare de visare și obediență pasivă (ca și cum în doamna Moscu ar sălășlui două ființe cu totul diferite; de altfel, aceasta își pierde vitalitatea odată cu apusul soarelui, suferind o transformare vizibilă, iar Nazarie îi remarcă letargia, precum și „masca" și zâmbetul ce încearcă s-o ascundă)[1]. Dar, totodată, doamna Moscu pare să prețuiască eticheta, prezentările încărcate de solemnitate și frazele pompoase, precum cele prin care susține importanța artei lui Mirea, într-unul din rarele momente când se sustrage toropelii ei obișnuite.

O anumită fixitate a privirii, o resemnare sau oboseală ce răzbate de dincolo de severitatea chipului (sugerată de linia

1. Egor observă de altfel și el că „doamna Moscu ascunde sub masca feței o altă ființă" (*cf.* Sabina Fânaru, *Eliade prin Eliade*, Editura Univers, București, 2003, p. 194), îi identifică dubla existență ce stă sub semnul straniei „conviețuiri" cu defuncta Christina, de care o ține legată un cumplit sentiment de culpă (în cursul evenimentelor din 1907, doamna Moscu părăsește conacul, în timp ce Christina rămâne la Bălănoaia, fiind în cele din urmă ucisă de vechil).

subțire a buzelor strânse) duc privitorul tabloului de mai sus cu gândul la cele două personaje feminine eliadești. Totodată, o anumită dualitate, sugerată prin felul în care cade lumina pe chipul femeii din tablou – jumătatea dreaptă a feței e scăldată în lumină, cealaltă fiind cuprinsă într-o penumbră care îi modifică ușor trăsăturile –, se poate observa, ca și cum intenția pictorului a fost să scoată în evidență două laturi ale aceleiași personalități, sau o dimensiune ascunsă a acesteia. E ca și cum femeia ar fi așezată în dreptul unei ferestre, prin care lumina pătrunde în încăpere, cuprinzându-i doar partea dreaptă a chipului, pentru a o lăsa pe cealaltă pradă penumbrei, așa încât cele două părți par să aparțină unor chipuri diferite, devin aproape incompatibile. Precum putem vedea împărțind portretul în două printr-o linie transversală, în prima secțiune atributele imaginii sunt resemnarea, o anumită oboseală, dar și impermeabilitate a privirii, fixitate, obstinație și inflexibilitate. În cea de-a doua imagine, situația se schimbă, privitorul întâlnește o cu totul altă dimensiune a personajului imortalizat – privirea pare însuflețită în mod neașteptat, încifrând un mesaj pe care i-l susține totodată zâmbetul abia schițat, dar aluziv, dublat de o vagă ironie, de un subînțeles care pare să anuleze cu totul imobilitatea, rigiditatea din cealaltă parte.

Între jumătatea din stânga a tabloului (unde lumina cade din dreapta sus) și cea din dreapta transformarea este spectaculoasă: datorită jocului de umbre femeia pare să zâmbească, sunt vizibile ridurile fine din jurul gurii, zâmbetul se reflectă în privirea complice, ce pare să ascundă ceva, un gând nedezvăluit pictorului sau privitorului.

Dacă lui Mircea Eliade îi era cunoscut sau nu acest portret nu putem ști, dar, așa cum ceva din artificiozitatea funerară, din încremenirea parfumată a camerei Christinei se întâlnește cu atmosfera din unele portrete ale lui G.D. Mirea, la fel și tabloul de mai sus pare să se întâlnească cu descrierea literară a

doamnei Moscu, cea care trăiește pe un hotar, pe o graniță între lumină și umbră, în spațiul intermediar dintre două lumi, cea a realității și cea a unui trecut neresemnat, ce amenință să invadeze lumea prezentului, abătându-i cursul firesc.

VI.3. Oglinda Generălesei

Ansamblul tripartit despre care vorbește Hamon nu se supune însă unei învestiri tematice stricte, căci atât în spațiul interiorității (A), cât și în cel al exteriorității (C) pot surveni perturbări care să schimbe sistemul de relații spațiale: dacă în spațiul A există amplasată o oglindă (obiect ce reflectă privirea), iar în C o fereastră (obiect ce permite privirii să treacă), atunci se pot naște corespondențe structurale între elementele omologabile din cele două spații A și C și un sistem de inversiuni funcționale (oglinda poate deveni imagine, imaginea fereastră, fereastra oglindă) poate să vină și să le diversifice. De asemenea, și natura celor trei spații poate influența relațiile acestora: elementul intermediar B poate fi transparent sau opac, iar spațiile A și C pot fi, împărțite în subspații, diferite, separate și ele, la rândul lor, de alte locuri intermediare etc. Toposul tripartit este, prin urmare *disociabil*, iar în textul literar putem întâlni fie numai ferestre, nu și oglinzi, fie oglinzi, fără ferestre, fie descrieri ale interioarelor lipsite de o referință directă la spațiul exterior și așa mai departe[1].

Vom vedea cum, în nuvela *Uniforme de general*, avem de-a face cu un raport cu totul inedit: aici funcția de reflectare a oglinzii este complet anulată, aceasta îndeplinind rolul unei ferestre, de revelare a unui peisaj.

Oglinda apare în *Uniforme de general* ca un element-cheie în organizarea spațială. Într-un gest de o solemnitate ritualică,

1. P. Hamon, *Du descriptif*, ed. cit., p. 212.

Generăleasa îl duce pe micul Ieronim „până aproape de oglinda cea mare din salon, *ascunsă sub draperii*“ (s. m.). Nici indicatorul adverbial „până aproape“ și nici sintagma finală nu sunt întâmplătoare – ele îi indică cititorului perspectiva din care trebuie să privească scena și îi poziționează privirea, conducându-i-o de-a lungul salonului opulentei case a generalului Calomfir – *până aproape de*, și nu *până în fața* oglinzii. Solemnitatea oglinzii acoperite (conotația funerară a gestului e, de altfel, deconspirată de însăși Generăleasa) e numai rareori întreruptă de aceasta, iar draperiile sunt date la o parte, cu un gest ce amintește emoția estetică pe care o implică un spectacol dramatic[1]. Odată cortina trasă, Generăleasa avertizează însă: „ținute în întuneric și de atâția ani apele oglinzii nu mai sunt ce-au fost. Treptat, treptat, își pierd transparența și tot felul de forme ciudate, din diferite culori, încep să apară în fundul oglinzii. Unele din aceste forme sunt de o rară frumusețe de parcă n-ar fi de pe lumea asta…“. Opacitatea oglinzii se referă însă numai la capacitatea ei de a *reflecta* obiecte, căci trecerea timpului a învestit-o cu capacitatea de a *revela* altele noi. Imaginea din oglindă nu mai este cea a lumii cotidiene, a spațiului interior, liniștitor al încăperii, ci cea a unei lumi diferite. Cu

1. Despre rolul pe care îl joacă în recuzita teatrală cortina, despărțind practic spațiul sălii, ce aparține publicului, de cel al scenei, unde se vor petrece întâmplări ce țin de ficțional, ar mai fi multe de spus. Draperiile se trag demarcând cele două spații, ca și cum ar descoperi o fereastră invizibilă, care desparte lumea ce cade sub incidența temporalității, a cotidianului, de cea privilegiată, a spectacolului. Cortina a dispărut însă astăzi din alcătuirea decorului unui teatru, efectul îndepărtării sau ridicării ei fiind înlocuit de un altul, vizual, obținut prin modificarea intensității luminii, sau auditiv, realizat prin introducerea unor acorduri muzicale – un astfel de efect teatral apare și în fragmentul citat mai sus, din nuvela *La țigănci.* (v. și Nicolae Mircea Stanca, „Espaces et lumières scénographiques dans *Le Docteur Pascal* d'Emile Zola“, pp. 121 și urm., în *Heterotopos*, 3/2010).

alte cuvinte, relația dintre spațiul intermediar B (oglinda) și spațiul interior (A) nu mai este una bipartită, căci *oglinda* nu reflectă acest spațiu, ci acționează ca o *fereastră* – ea dezvăluie privirii un spațiu C, care, și mai mult, este un peisaj, îndeplinind, de fapt, funcția unei ferestre. Alte două sintagme atrag atenția, aflându-se în relație cu imaginea oglinzii străvechi, prima vizând o sugestie acvatică (*apele oglinzii*), cea de-a doua una chtoniană (*peștera verde a oglinzii*) – simbolismul peșterei fiind, de altfel, îndeobște asociat cu spațiul subteran al casei.

Simbol al spațiului-graniță, între lumea profană și cea transcendentă, oglinda este poarta, înlesnește trecerea, dar, totodată, deghizează, înșală ochiul, amăgește privirea – realitatea reflectată în ea e mereu alta, în funcție de perspectivă. La Eliade, oglinda, instrumentul lui Psyche[1], reprezintă calea de comunicare între cele două lumi prin excelență, având conotație funerară, dar și de obiect magic, căci celui care privește în adâncurile apelor ei i se revelează un adevăr personal sau o taină. Aici, *semnele* (petele de umezeală în *Incognito*…, petele de mucegai în *Pe strada*…) sunt forme care s-au organizat sub imperiul hazardului într-o configurație cu sens, într-un sistem cu valențe simbolice; fractalii de pe suprafața oglinzii reconstituie imagini feerice, de paradis teluric, montan; frumusețea vizualizată astfel, la limita între real și ireal, între adevăr și iluzie, declanșează emoții nebănuite precum și un sentiment de beatitudine inexplicabilă care pregătesc ființa pentru revelația din finalul ritualului:

„Și atunci, dintr-un fald al draperiei, a apărut el, așa cum îi plăcuse să se deghizeze: cu pletele blonde, dar cu figura arsă de soare, îndelung bătută de vânt, cu o cămașă ruptă, decolorată, prin care se vedeau umerii și pieptul, în picioarele goale, și cu pantalonii scurți pe care și-i suflecase și mai mult, ca și

1. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. cit., p. 90.

cum s-ar fi pregătit să treacă prin apă, a apărut, parcă ar fi ieșit din peștera verde a oglinzii și, fără ca nimic să fi pregătit această mișcare, își dădu deodată capul pe spate, își împreună mâinile la ceafă și începu să râdă. Era un râs pe care nu și-l cunoscuse până atunci […]. Începuse să se plimbe prin fața oglinzii, descoperind necontenit alte scorburi și alte stânci, și alte liane cu flori nemaiîntâlnite și, printre ele, siluete neverosimile ale invitaților, cu paharele de șampanie (înalte cât o cizmă sau largi cât găleata)".

În fața oglinzii, într-o stare de semiconștiență, Ieronim inițiază fără să știe un ritual dionisiac, care îl transfigurează și sacralizează spațiul în care se petrece. Ca stăpâniți de o nelămurită narcoză, toți cei prezenți intră în joc, participă implicat la spectacolul vizual și auditiv. Ritmul sacadat al versurilor pe care Ieronim nu-și amintește dacă le-a învățat sau le-a improvizat în momentul spectacolului, dansul, intrările și ieșirile din spațiul fermecat al oglinzii evocă experiența extatică în sensul tragediei grecești. Ieronim încearcă să le sugereze celor prezenți că, în afară de moarte, arta, teatrul prin excelență, este modalitatea de abolire a dimensiunii profane a existenței și de ucidere a timpului normat, de inițiere a unei dimensiuni paralele lumii profane, spațiu privilegiat al trăirii autentice. Asistând la spectacol și implicându-se, omul se eliberează de propria-i individualitate, devine altcineva, inițiază o re-ordonare a universului, după reguli proprii artei sacralizatoare. Pentru că el este *cel ales*, cel care nu se sperie (precum Vladimir este alesul lui Ieronim, tot pentru că nu cunoaște frica), Ieronim devine *regizorul*, creatorul de spectacol, cel care transformă lumea într-o imensă scenă de teatru, pentru că deține taina principiului ordonator („…a nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol… asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica spectacolul așa cum vrem noi… dar ce să fac dacă m-au blestemat și pe mine ursitoarele să văd, să-mi imaginez, să creez?…").

Cum Ieronim simte că *realitatea (*echivalentă pentru el cu adevărul total) începe de fapt *dincolo*, iar moartea e prețul suprem pentru aflarea ei, el găsește o altă cale de a trăi în preajma misterului și adevărului lumii, prin teatru, pe care îl vede ca pe o *pregătire pentru moarte*, o anticameră a morții, unde ființa poate întâlni revelația.

VI.4. Fotografia ca fereastră spre trecut sau vehicul anamnetic

Nuvela *O fotografie veche de 14 ani* concentrează câteva teme obsesiv reluate în proza eliadescă: „fuga" lui Dumnezeu din lume, miracolul, diada magician–șarlatan, Timpul, ieșirea din istorie și fotografia. Povestea se plasează într-un spațiu anonim, în preajma clădirii lipsite de identitate a unei biserici (numite a *Mântuirii*) în care, în urmă cu patru ani, s-a petrecut miracolul unei vindecări. Confundând (confuzia e, în proza lui Eliade, condiția miraculosului, personajele fie rătăcesc drumul, fie nimeresc din întâmplare într-un loc anume sau suferă o revelație, află în mod accidental un lucru de o importanță covârșitoare[1]) data unui festival balt ajunge la această biserică, în căutarea unui anume doctor Martin, cel care săvârșise miracolul.

Dumitru izbutește să-și vindece soția, pe Thecla, pentru că aduce cu el într-un spațiu privilegiat o fotografie a ei, *veche de zece ani*, prin care taumaturgul-predicator Martin reușește să

1. „Marile adevăruri – și singurele care contează, de altfel – sunt găsite la întâmplare. Moartea, dragostea, primăvara sau toamna lăuntrică, toate acestea le întâlnim și le cunoaștem la întâmplare. Nu numai atât. Se întâmplă, chiar, că trece multă vreme până să înțelegem că le-am cunoscut. Sunt atât de cenușii, de umile, de cotidiene – încât nici nu le băgăm în seamă" (Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed. cit., p. 29).

o tămăduiască de astm. Miracolul nu se rezumă însă la vindecarea propriu-zisă, căci, după înfăptuirea acesteia, Dumitru, care trăiește cu obsesia că a ratat acea perioadă din existența soției sale, pe când ea se afla la prima tinerețe, asistă la metamorfoza miraculoasă a Theclei, al cărei proces de regenerare începe la câteva luni după întâlnirea cu doctorul Martin. Acesta, un șarlatan notoriu resemnat, se dezice însă de înfăptuirea oricărui miracol, înțelegând în cele din urmă că minunea se petrecuse independent de voința sau contribuția sa, datorită credinței autentice, simple și nepervertite a lui Dumitru, personaj ce amintește de eroii lui Dostoievski, dar și de Perceval *le simple*.

Fotografia are, pentru Eliade, semnificația unei ferestre către trecut[1], și implicit a unui vehicul anamnetic (procesul de anamneză are implicit un rol curativ, căci rememorând, ființa reactualizează niște adevăruri uitate despre sine). Pasajul descriptiv pe care îl implică de obicei existența unei ferestre vizează în cazul fotografiei nu un peisaj diferit de cel aflat în interior, în încăpere, ci, ca și în cazul oglinzii, are rolul de a reitera, de a duplica o imagine, punând-o totodată într-o relație cu neantul, cu atemporalitatea. Și oglinda, și fotografia conțin câte un reflex al morții (în cazul oglinzii, am arătat că în inconștientul colectiv ea echivalează cu o poartă de trecere dincolo): fotografia înlesnește însă, totodată, o deplasare temporală, ea îl pune pe cel ce o privește obligatoriu în relație cu un trecut, al său sau al altcuiva, îi oferă o privire asupra trecutului, un insight într-o existență anterioară a cuiva sau a ceva: în cazul nostru, ea îi conferă lui Dumitru accesul la un interval din existența Theclei care i se refuză, la care nu a participat. Ca și în cazul ferestrei ca tehnem, ca topos tripartit ce reunește trei

1. Punând în discuție relațiile ce se creează între cele trei tipuri de spațiu pe care le determină toposul ferestrei, Hamon descoperă o serie de corespondențe antitetice sau sinonimice între spațiul exterior și cel interior, pe principiul imaginii surprinse de aparatul de fotografiat.

tipuri de spațiu (interior, exterior, spațiu intermediar), fotografia creează o punte de legătură, însă nu în spațiu, ci în timp: ea facilitează întâlnirea a două momente, trecut și prezent, într-un interval care se sustrage de fapt oricărei temporalități, e parte din neant.

Relatând o experiență personală, de după dispariția mamei sale, Barthes vorbește într-un celebru eseu[1] despre spaima de a nu o mai *regăsi* pe aceasta în diversele fotografii în care fusese imortalizată sau, mai bine spus, de a nu o mai regăsi în integralitatea ei, ci numai fragmentar, prin intermediul unei recunoașteri parțiale, a diferitelor părți fizionomice sau anatomice care trădează un adevăr intim despre cea din fotografie: „o parte a feței, o anume linie între nas și frunte, mișcarea brațelor sau a mâinilor". Neliniștea provocată de neconcordanța dintre datele realității și imaginea, copia lor (e aici poate și acea teamă ancestrală de tot ceea ce cade sub imperiul umbrei, al dublului[2]) –, e aceeași atunci când privim o fotografie sau visăm chipul indistinct, ori prezența cuiva, „starea înșelătoare" a visului și senzația angoasantă determinată de imposibilitatea de a identifica o persoană într-o fotografie, de a o regăsi, de a regăsi „adevărul chipului iubit" fiind asemănătoare, în viziunea lui Barthes. Însă descoperirea unei fotografii vechi, din 1898, în care ipostaza mamei e cea a unei fetițe de cinci ani, îi declanșează epifania regăsirii acelui semn distinctiv, particularizator,

1. R. Barthes, *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*, trad. de Virgil Mlești, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005.

2. „Fotografia înseamnă începutul existenței mele ca altul: o disociere întortocheată a conștiinței identității. Și mai ciudat: tocmai că înainte de fotografie s-a vorbit cel mai mult despre halucinația dublului. Autoscopia se aseamănă unei halucinoze; timp de secole ea a fost o importantă temă mitică […] astăzi însă […] ea nu mai amintește de moștenirea ei mitică decât prin această ușoară tulburare care mă cuprinde atunci când «mă» privesc pe o hârtie" (R. Barthes, *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*, ed. cit., p. 18).

marcă a personalității celei dispărute: „lumina chipului ei, felul ingenuu în care-și ținea mâinile, supusă, fără să se arate, și fără să se ascundă, expresia ei", într-un cuvânt un anume tip de blândețe (dar și de „inocență suverană") „care urma să-i formeze, nu după mult timp, și pentru totdeauna, ființa". Prin urmare, procesul recunoașterii, al adevăratei *regăsiri* se declanșează în urma descoperirii acestei fotografii din copilăria mamei, și nu a uneia care să o dezvăluie într-o ipostază recentă, mai familiară privitorului. Nu e întâmplător că fotografia prin intermediul căreia se performează miracolul în *O fotografie veche de 14 ani*… e o imagine din tinerețe a Theclei, reprezentând un moment din existența acesteia pe care Dumitru l-a ratat și care îl obsedează, reprezentând o Thecla pe care el nu a cunoscut-o: „așa cum arăta în fotografia asta, eu n-o văzusem niciodată, și tocmai de aceea îmi plăcuse atât de mult, că era, aș putea spune, o necunoscută pentru mine, o copilă de optsprezece, nouăsprezece ani cu care nu mă întâlnisem niciodată". În cursul împlinirii miracolului vindecării se petrece, prin urmare, un *accident*, o întâmplare neprevăzută: dincolo de vindecarea propriu-zisă a Theclei, mai intervine și misterioasa ei regenerare, revenirea la acea vârstă ideală, a tinereții, din fotografie; de fapt, Dumitru reușește să recupereze acea ipostază a Theclei care i se refuza, căci odată cu vindecarea se petrece și o recuperare a adevăratei naturi a celui fotografiat sau, cu frumoasa sintagmă a lui Barthes, a „adevărului chipului iubit": Thecla cea *adevărată*, o tânără femeie frumoasă și cultivată, aflată la o vârstă ideală, care încă nu suferă de astm și nu se luptă cu consecințele dramatice ale bolii.

Prin intermediul fotografiei Timpul se conservă, incursiunea în trecut, regresiunea are valoarea unei rememorări a unui interval privilegiat, iar cel capturat în imagine capătă proprietăți magice, căci el se poate sustrage curgerii inefabile, trecerii, prin urmare își poate recupera, dar și reitera o ipostază a identității. Fotografia nu este, deci, doar un vehicul prin mijlocirea căruia se realizează miracolul vindecării, ea conține și o *imagine a sinelui* care scapă de sub incidența temporalității și pe care

avem tendința să o recuperăm, fie și numai prin rememorare[1]. Cazul ideal al acestei reiterări a unei ipostaze a sinelui nostru, către a cărui recuperare *completă* tindem întreaga viață, îl reprezintă această întinerire magică, neverosimilă, care plasează ființa în intimitatea sacrului, conferindu-i atribute neomenești[2]. Putem privi deci fotografia drept *vehicul anamnetic* (funcția de recuperare), *spațiu intermediar* (funcția taumaturgică, de vindecare), dar și *imagine a sinelui* (funcția de re-autentificare).

În eseul său, *Camera luminoasă*, R. Barthes stabilește o triplă relație, între *Spectator* (cel ce privește și *judecă* fotografia), *Spectrum* (cel fotografiat, *imortalizat*) și *Operator* (cel care *realizează* fotografia). Tot el afirmă că, de câte ori ne lăsăm fotografiați, nădăjduim ca imaginea să fie fidelă eului nostru profund, autentic, să ne reflecte personalitatea și trăsăturile definitorii. Fotografierea este însă asociată și temerilor, spaimei de întâlnire cu Sinele, atunci când avem sentimentul că cel pe care îl privim este deja Altul.

Teama de dublu, de a ne privi *în oglindă* este o teamă ancestrală, ce amintește de teroarea ființei nepervertite de civilizație, care refuză să se lase fotografiată ori imortalizată în vreun fel. Fie că este vorba aici numai despre un reflex al Morții care ne înspăimântă (din ce în ce mai puțin, pe măsură ce imaginea și civilizația imaginii acaparează lumea în care trăim) sau dimpotrivă, despre o teamă de a nu deranja cumva structurile profunde pe care se clădește lumea, și a anticipa momentul decisiv, al trecerii dincolo. La Eliade, cunoscând obsesia sa pentru marea trecere, nu putem să nu legăm imaginea fotografică de Moarte și avatarurile acesteia[3].

---

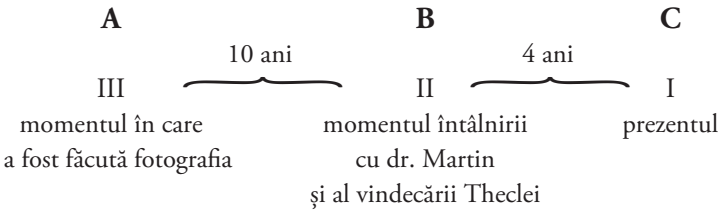
1. A imortaliza presupune, prin însuși indiciul etimologic, o sustragere de sub incidența Morții, o evaziune de ordin temporal.

2. Însuși Eliade vorbește în repetate rânduri, în memorialistica sa, despre această adevărată obsesie pe care și-o cultivă, a rememorării, a recuperării, spune el, tuturor momentelor din viață. Pierderea acestora, cufundarea în uitare, echivalează cu o moarte parțială.

3. Cel fotografiat trăiește o *microexperință a morții*, devine *spectru*, chiar și fotograful trăiește această spaimă a morții, și, prin urmare, face

În prima relație stabilită, cea a fotografiei ca *vehicul anamnetic*, funcția îndeplinită de aceasta este cea de *recuperare*. Prin intermediul fotografierii, Thecla s-a transformat într-o *imagine*, sustrasă devenirii ei ulterioare în aceeași măsură ca și trecutului său, într-o ipostază privilegiată, o imagine care va servi, mai târziu, împlinirii unui miracol – de fapt, a două miracole – dintre care cel de-al doilea îi confirmă, îi autentifică acea ipostază a sinelui care i se refuzase lui Dumitru și pe care acesta o regretă, și care este cea a vârstei de aur, a acelui *illud tempus* al tinereții.

În acest sens, fotografia determină un traseu inițiatic, coordonează un interval temporal care ar reuni trei momente:



În intervalul AB au trecut cei zece ani de la realizarea fotografiei, cel de-al doilea interval BC cuprinde cei patru ani scurși din momentul vindecării Theclei, iar intervalul AC cuprinde cele trei momente, care reprezintă de fapt trei vârste ale Theclei. Despre primul moment știm doar că aici Thecla avea 18-19 ani și că Dumitru regretă ratarea acelei părți din existența ei, momentul-cheie îl constituie vindecarea ei prin intermediul magului taumaturg Martin (trecuseră *zece* ani, încheierea a două cicluri), iar momentul C este prezentul, care are rolul de a clarifica evenimentele și de a le oferi o continuitate,

---

tot posibilul ca să dea impresia de *vivacitate*, de mișcare, *de viață*, astfel încât Fotografia să nu devină Moarte (R. Barthes, *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie,* ed. cit., p. 19).

o explicație logică: „vasăzică: atunci, în biserică, aveam la mine o fotografie veche de zece ani și cu această fotografie veche de zece ani a făcut doctorul Martin miracolul, iar acum, când vă vorbesc, este aceeași fotografie, *dar e veche de paisprezece ani*! Vasăzică, chiar presupunând că s-a vindecat de astmă prin sugestie, dar ce facem cu fotografia? Pentru că atunci, deja atunci, acum patru ani, *era o fotografie veche de zece ani*!“ (s.m.).

Prin urmare, deși fotografia *este* aceeași, ea are totuși două vârste, dacă nu trei: în momentul B are zece ani și e folosită în împlinirea unui miracol, iar în momentul C are paisprezece ani – deși ea continuă să fie aceeași. Paradoxul de la acest nivel, al imaginii, este însă intraductibil în termenii existenței omenești: spre deosebire de fotografie, care are trei vârste dar este mereu aceeași, ființa (Thecla), deși imortalizată în ea, este totuși supusă metamorfozelor de tot felul, căci ea se află sub incidența timpului distrugător: ea se îmbolnăvește, îmbătrânește etc. Ceea ce încearcă Dumitru este să o investească pe Thecla (cea reală, îmbătrânită și bolnavă acum) cu atributele unei Thecle virtuale, sustrase oricărei temporalități și care are destinul privilegiat al imaginii – să o restituie acelui moment originar, pe care el îl consideră a fi unul excepțional, ce presupune o stare de grație, definitiv pierdută. Dumitru încearcă, de fapt, să o reintegreze pe Thecla unui moment inițial, unei durate paradiziace, dezbrăcate, atemporale, știind că acest exercițiu anamnetic va avea valențe curative și îi va reda acesteia vitalitatea[1]. Prin urmare, cel care săvârșește miracolul nu este Martin, ci însuși Dumitru, care, prin intermediul credinței sale idolatre și autentice în Dumnezeu, dar și prin declanșarea inconștientă a acestui exercițiu spiritual, îi restituie Theclei celei reale ipostaza identitară inițială, o întinerește. Întinerirea

1. Despre purificarea, revitalizarea și întinerirea ființei prin intermediul exercițiului anamnetic în Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1997, p. 76.

presupune moarte și înviere, întoarcere la o ipostază paradiziacă – în cazul nostru, imortalizată pe peliculă. Cum Dumitru îndeplinește toate condițiile necesare acestui exercițiu, miracolul este înfăptuit: el reiterează gesturi arhetipale (înainte de a ajunge la biserică i se pare că se rătăcește, semn că se află în labirint, merge spre altar în vârful picioarelor, se ferește să-l ispitească pe Dumnezeu etc.), trăiește în miezul lumii generale, ignoră timpul (pentru el, Thecla este mereu cea din fotografie) – regenerarea Theclei este declanșată de dorința nestrămutată a lui Dumitru de a o cunoaște la vârsta adolescenței.

În această accepțiune, fotografia reprezintă un reflex al nostalgiei paradisului și presupune recuperare a identității reale, autentice, pe care existența și evenimentele sale nu au reușit s-o altereze în vreun fel.

Proza lui Eliade s-ar fi putut numi *O fotografie veche de 20 de ani*… întrucât pe axa temporală trasată sunt două cicluri: primul, de zece ani, presupune perioada degradării condiției Theclei, care, prin intermediul intervenției lui Dumitru, va parcurge durata inversă, înapoi către vârsta privilegiată, ștergând practic, din biografia sa, întâmplările petrecute în cei zece ani dinaintea vindecării. Cele trei vârste ale Theclei vorbesc de fapt despre trei etape ale existenței ei: cea a primei tinereți, pe care Dumitru regretă că a ratat-o, cea a vindecării miraculoase, când Thecla este deja o femeie în toată firea, care suferă de astm, și cea de-a treia, când femeia a redevenit tânăra din fotografie, respectiv din momentul A.

Palierele de interpretare sunt, evident, nenumărate, constanta reprezentând-o inerența miracolului, ale cărui semne împânzesc textul: Dumitru declanșează procesul de întinerire a Theclei pentru că își dorește cu ardoare (și totodată cu convingerea că ruga îi va fi ascultată) vindecarea soției sale, dar regretă în același timp că ea nu mai este tânără, mai exact că o ipostază a ființei sale i-a scăpat; prin urmare, vorbim despre un dublu miracol – taumaturgic și de regenerare. Cum i se întâmplă

îndeobște și eroului de basm, Thecla nu doar că dobândește vindecarea, dar Dumnezeu îi mai ia și din povara anilor. Aceasta nu este, desigur, singura referire la basm și la echivocul, caracterul ambiguu și tulburător al acestuia.

Simpla afirmație, criptică și abil amplasată în text, „…A făcut-o să semene cu ea, din fotografie…“ ne vorbește de asemenea despre această identitate scindată a fetei. Ea este și nu mai este ea. Sau, mai exact a suferit o încremenire în timp, în propria devenire: de patru ani arată la fel ca la nouăsprezece ani – într-o ipostază în care Dumitru nu o cunoscuse: „așa cum n-am văzut-o niciodată“.

O altă nuvelă în care fotografia joacă un rol crucial este *Tinerețe fără tinerețe*. Povestea se clădește aici oarecum simetric față de *O fotografie veche de 14 ani…* – și aici există un *doctor* misterios, de astă dată Rudolf, *unul din intimii lui Goebbles*, *un personaj enigmatic și ambiguu*, aflat și el la limita dintre magician și șarlatan. Acesta este autorul unui experiment terifiant: regenerarea prin electrocutare, cu alte cuvinte intenționează să transpună o experiență a sacrului într-una profană, operează cu instrumente profane pentru obținerea unui rezultat care presupune o intervenție supranaturală – experimentul unui Frankenstein dotat cu o inteligență uriașă, care mai are și suportul naziștilor, este totuși sortit eșecului. Ca și în *O fotografie veche de 14 ani…*, miracolul se petrece mereu acolo unde nimeni nu se așteaptă, Dominic Matei este trăsnit de fulger și devine nemuritor. Subtile clasificări ale acțiunilor din povestire se află inserate pretutindeni: întâlnim la un moment dat în text un cânt din *Divina Commedia* (cântul al XI-lea din Purgatoriu) în care se vorbește despre trufași, doctorul Gavrilă, în calitatea sa de vestitor, semnalează instalarea în sacru, momentul în care Dominic devine „altcineva“, asumându-și o altă situație existențială.

Revenind la fotografie și la rolul său, aici o regăsim sintetizând tot diverse manifestări ale morții – de data aceasta, se

află pusă în relație cu visul: „Visez, și când mă voi trezi din vis, are să mi se pară că abia atunci încep să visez cu adevărat". Aici, procesul anamnetic îi este declanșat lui Dominic Matei de fotografia ștearsă, aproape neinteligibilă, a casei părintești din Piatra Neamț: „își opri ochii asupra primei fotografii. Era palidă, decolorată, aburită, dar recunoscu fără greutate casa părintească din Neamț". Fotografia joacă și aici rolul unui instrument al anamnezei, ea constituind o fereastră către un trecut capabil să-l elibereze pe Dominic de blestemul unei existențe eternizate. Ca și în *O fotografie veche de 14 ani*…, și aici este vorba tot despre un exercițiu de recuperare identitară, doar că acum fereastra se deschide spre peisajul familiar, idilic, al casei părintești, deci tot spre acel palier al conștiinței umane care depune mărturie despre esența ființei, sau, în termenii lui Barthes, *natura* sa autentică, *adevărul* său, și care coincide cu acel *illud tempus* al copilăriei sau primei tinereți. De data aceasta, dincolo de fereastră se află un peisaj abia inteligibil, prin ceața memoriei (fotografia e „palidă, decolorată, aburită"), o imagine care acționează ca un declic, un resort al memoriei ce îi amintește personajului despre acea ipostază ideală a ființei sale.

Prin urmare, aici propulsarea în trecut se realizează, ca și în basmul românesc la care face aluzie titlul, datorită unei rememorări a rădăcinilor: Dominic este, de fapt, un dezrădăcinat, condiția sa de nemuritor îl predispune la nostalgia originilor (temă obsesivă la Eliade, de altfel), situarea lui *în afara* propriei identități, în derizoriul unor spații străine, declanșând un proces de dezindividualizare. Măștile sunt multe și succesive: Dominic este mereu altceva pentru cei din jurul său, el trebuie *să se deghizeze*, să-și mascheze identitatea pentru a nu fi recunoscut și hărțuit, întrucât situația sa în lume este precară: anomalia condiției sale îi atrage deopotrivă pe ziariști, medici, dar și pe oamenii obișnuiți care visează să descopere secretul nemuririi. Amintirea casei din Piatra Neamț îl determină pe Dominic Matei să-și părăsească existența privilegiată pentru a-și urma

moartea. El știe că face de fapt o călătorie *în moarte*, pe care o percepe ca atare, iar vehiculul care îl conduce în moarte este *visul* – stare intermediară, prag ce asigură limita dintre două lumi. În contextul acestei nuvele, *fotografia* îndeplinește rolul unei Văi a Plângerii, ea declanșează în ființă nostalgia originilor uitate și, deși Dominic are acces la o privire de ansamblu asupra istoriei, căci se află deasupra ei, o transcende, fiind totodată conștient de poziția sa privilegiată, el alege să se întoarcă acasă, cu prețul suprem – aici suferă simptomele ultime: pierderea memoriei și cufundarea treptată într-o stare de confuzie care anunță moartea.

În economia prozei eliadești, fotografia deține deci semnificația unui vehicul anamnetic, ea declanșând rememorarea și aducând prin aceasta ființa înapoi la origini.

Fereastra, oglinda și fotografia reprezintă trei tipuri de toposuri tripartite. Toate înlesnesc, cum am arătat, delimitarea a trei tipuri de spațiu: exterior, interior și intermediar. Dar, în timp ce fereastra *se deschide* asupra unui peisaj mobil, „viu", fotografia *închide* în ea un peisaj, care este static, eternizat, condamnat la încremenire, de unde și reflexul morții și spaima declanșată de aceasta despre care vorbește Barthes. În vreme ce fereastra eliberează privirea, descătușează ființa de apăsarea propriei interiorități, fotografia o obligă la un recurs, un examen de conștiință, la o survolare a sinelui prin reîntâlnirea cu o ipostază trecută, care poate fi eliberatoare (fie că ea conduce la revitalizare, reîntinerire sau la eliberarea supremă, prin moarte). La mijloc se află oglinda, care, deși surprinde, la rândul ei, un peisaj însuflețit, mobil, precum fereastra, reprezintă tot un mijloc de duplicare, de reiterare a imaginii reflectate, precum fotografia, dar fără să o eternizeze (la Eliade, cum am văzut, oglinda se deschide, mai degrabă, asemeni ferestrei, spre un peisaj străin celui care se reflectă în ea, îndeplinind, de fapt, rolul unei ferestre către o altă dimensiune a lumii, către un *dincolo* care introduce ființa într-o altă ordine).

VII. PEISAJ ȘI PERSPECTIVĂ ÎN NUVELA *ȘARPELE*

VII.1. În labirintul vegetal

Odată cu depășirea perimetrului limitat al Bucureștiului, supus tuturor normelor care reglementează viața orașului, peisajul eliadesc se deschide spre nemărginirea care eliberează privirea de orice constrângeri, incitând-o la nesfârșit cu promisiunea unei libertăți absolute, dar și a unei întâlniri cu un „dincolo" ce se reduce de fapt la o perpetuă amăgire. Pentru peisajul eliadesc non-urban, definitorie e dimensiunea mitică, acesta învecinându-se mereu cu necuprinsul, cu granițele invizibile care despart, învăluite în aburul vegetal al pădurii, sau în ceața iluzorie a asfințiturilor, lumea sublunară, peisajul teluric, de un altul, metafizic, căruia aspiră să i se integreze personajele eliadești. În labirintul vegetal al pădurii (nu întâmplător, spațiul acesteia e locul de predilecție al unor evadări din timp, recuperări ale unor vremuri mitice) suntem de altfel în însăși inima peisajului, și la începuturile lui: „Peisaje, *pagus*, aceste confinii în care materiile se oferă crude, înainte de a fi dresate, se numeau sălbatice, pentru că erau, în Europa de Nord, numai păduri. FORIS, în afară. În afara împrejmuirii, a cultivatului, a formatului"[1]. Părăsind spațiul delimitat pe care-l presupune peisajul urban, laolaltă cu regulile și convențiile lui,

1. F. Lyotard, „Scapeland", ed. cit., p. 174.

personajele din *Șarpele* se regăsesc dintr-odată singure – în afara unei lumi familiare, lipsită de orice elemente de imprevizibil –, amenințate de o inevitabilă întâlnire cu sine, dar și cu promisiunea unui „dincolo" care transcende limitele vizibilului[1]. Nici contemplarea peisajului urban nu are, cum o arată Kevin Lynch[2], doar o funcție obiectivă, un simplu rol de orientare, ci îi stimulează privitorului o serie de factori precum memoria sau emoția, deci presupune o anumită doză de subiectivitate. Dacă însă între limitele spațiului urban privitorul e mai mult un pieton în căutarea unor repere de orientare, în afara acestora el devine liber și, inevitabil, înspăimântat de inedita situație în care se află (în timpul jocului de gajuri inițiat de Andronic, dezorientarea și spaima îi cuprind pe toți cei implicați, pierduți dintr-odată în labirintul tenebros al pădurii). Condiția celui ce se află dinaintea unui peisaj presupune, de altfel, o amuțire a oricărei voci interioare, o părăsire, debarasare de sine care deschide perspectiva unei dimensiuni transcendentale: „Hoinar singuratic, călător solitar. Nu numai că trebuie să faci să tacă orice conversație, chiar și interioară, orice intrigă a dorințelor, a inteligențelor. Precum într-un templu, într-un TEMPLUM, acest spațiu-timp neutralizat în care este sigur că se va întâmpla ceva, nu știm ce […]"[3].

---

1. „A trăi un peisaj echivalează uneori cu a trăi fenomenul originar al tuturor dualismelor: conștiința individuală se vede confruntată cu pura ei alteritate, realizând astfel situația-emblemă a oricărei reflexii. Empiric, nu te poți împiedica să definești natura drept ceea ce e «în afara ta», «dincolo de tine», «acolo». Dar dacă perceperea distanței dintre tine și ea te lasă, câteodată, prea singur, constrâns la imediatețea unui palid «aici», ea are, alteori, avantajul de a-ți aduce aproape un gând în a cărui prezență singurătatea devine suportabilă: gândul transcendenței" (în A. Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 76–77).

2. *Image of the City*, ed. cit., p. 1.

3. F. Lyotard, „Scapeland", ed. cit., pp. 174–175.

În *Șarpele*, decalajul permanent între două dimensiuni spațiale – aproape și departe –, intuirea unor porțiuni, a unor intervale spațiale care, refuzându-se percepției, devin potențial amenințătoare, au drept consecință nașterea unei tensiuni ce inoculează privitorului un sentiment de neliniște, de angoasă (acesta este întreținut printr-o complexă motivație artistică, prin permanenta inserare în text a lexemelor neliniștii și incertitudinii, întreținând astfel suspansul și atmosfera ambiguă, stranie, ce însoțește desfășurarea evenimentelor). Peisajul din *Șarpele* trimite, de altfel, în permanență spre un *dincolo* neliniștitor, spre o dimensiune a lumii și a lucrurilor care scapă nesesizată (ci numai intuită) de personaje, a căror privire e mereu redirecționată spre *altceva*, deturnată, ca sub efectul unei hipnoze (pe care, de altfel, Andronic o și declanșează, cu diferite intensități și în diferite stadii, încă de la apariția sa). Cu alte cuvinte, întreaga acțiune a nuvelei se petrece ca și cum evenimentele, gesturile, detaliile esențiale s-ar regăsi de fapt într-un plan secund, ce scapă „vizorului", lentilei principale prin care cititorul are acces la întâmplări. Fie că e vorba despre orizontul privirii, de planul îndepărtat (de „punctul" insulei, situat în mijlocul lacului) sau de vecinătatea percepută ca amenințătoare, deseori cufundată în întunericul nopții, bântuită de șoapte neinteligibile (lexemul „zvonuri", de pildă, apare în mod obsedant în text) și de prezențe himerice.

Pe urmele lui Merleau-Ponty, Michel Collot remarcă faptul că această dialectică vizibil-invizibil circumscrie obiectul deopotrivă orizontului său exterior, dar și interior: tot ceea ce este vizibil conține și o parte invizibilă, iar peisajul nu face nici el excepție – fără a se prezenta vreodată ca o panoramă, peisajul este „o scenă în mișcare, animată de un joc de umbre și lumini"[1]. Între obiectele ce fac parte din peisaj există un schimb de roluri, în funcție de cum se focalizează privirea asupra lor: ațintindu-ne

1. M. Collot, *La Pensée-paysage*, ed. cit., p. 26.

privirea asupra unui fragment de peisaj, acesta se însuflețește, făcând ca celelalte obiecte să se retragă în margine, fără a înceta însă să existe[1]; această calitate a lucrurilor de „a se ascunde unele în spatele altora" contribuie la ambiguitatea, la caracterul imprecizabil, și de aici angoasant al peisajului, cu atât mai mult cu cât în cazul nostru este vorba de unul luxuriant, surprins într-un moment creator de neliniști, cel al înserării. „Inventarul" natural al obiectelor din *Șarpele*, ca și permanenta suprapunere a acestora, transfigurarea lor sub imperiul unui anumit tip de lumină, în diferitele grade ale penumbrei sau focalizarea-defocalizarea pe unul sau altul reprezintă metode de reprezentare a „scenei în mișcare" pe care o constituie peisajul (arborii și crengile acestora, în mișcarea lor imperceptibilă, în *zvonul lor nelămurit*, frunzele, în mod straniu însuflețite, ca în basm, de trecerea lui Andronic, luna, în funcție de care se organizează deseori spațiul și a cărei lumină produce o metamorfoză permanentă a peisajului etc.).

În cazul lui Mircea Eliade, mai importantă decât identificarea propriu-zisă a locurilor (în acest caz, Fierbinți și mănăstirea Căldărușani, aflată la distanță de cinci kilometri), este cea a unei anumite tipologii topografice, prezente în câteva dintre nuvelele și romanele sale fantastice: conacul de la Z., din *Domnișoara Christina* (undeva aproape de Bălănoaia, aflat pe locurile unde altădată creșteau „pădurile nebune" ale Telormanului; un rudiment din acesta regăseam în *Huliganii*, în descrierea vilei Tycho Brahe), mănăstirea Căldărușani[2], spre care

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 82.

2. Matei Călinescu remarcă începutul înșelător al nuvelei, prin care „cititorul este introdus într-o tipică reuniune de familie mic-burgheză", pentru ca acțiunea să se mute ulterior la mănăstirea Căldărușani, „una dintre stațiunile favorite ale clasei de mijloc bucureștene, unde grupul Dorinei mersese să se bucure de plăcerile «idilice» ale naturii" (în „Addenda" la *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi,*

pleacă protagoniștii din *Șarpele*, de la Fierbinți, mănăstirea și pădurea Paserea, din *Pe strada Mântuleasa* etc. Aceste spații obiective, ca părți dintr-o geografie *reală*, pot constitui, cu siguranță, odată transpuse literar, toposuri învestite cu calități complet diferite, în opera unui autor sau a altuia; pentru Eliade, sunt spații ce camuflează posibilități de evaziune într-o realitate paralelă, deschideri secrete către sacru.

Nuvela *Șarpele* este, probabil, cea mai elaborată scriere a lui Mircea Eliade din punctul de vedere al organizării spațiului ca *peisaj*. O extraordinară atenție la detalii, o dispunere aproape geometrică a unor indicii de ordin vizual conduc, pe nesimțite, *privirea* cititorului. Fără îndoială, încercarea de a transpune vizual spațiul de desfășurare a acțiunii din *Șarpele* nu ar provoca prea mult imaginația nici unui artist: amănunte vizuale de mare precizie conduc la conturarea acestui spațiu, nelăsând libertatea cititorului de a-și alege singur calea prin pădurea din jurul mănăstirii Căldărușani sau oferindu-i, poate, prin intermediul unei motivații artistice minuțios alcătuite, indicii pentru ieșirea din labirintul textual. Fără îndoială, una dintre cheile de lectură ale nuvelei se dezvoltă în jurul ideii de peisaj, susținut, de fapt, în subtext, de un complex simbolic elaborat. Scrisă în două săptămâni[1], nuvela are, într-adevăr, cum observă însuși autorul la finalizarea ei, o unitate stilistică cum puține dintre cărțile sale mai au și, am adăuga, o coerență simbolică implicită, neostentativă însă, rezervând textului literar suficientă ambiguitate, ca ingredient primordial al fantasticului, pentru a nu se transforma într-unul îmbâcsit de trimiteri la opera științifică.

---

reflecții, Polirom, Iași, 2002, pp. 122–123). La rândul său, Eugen Simion observă că eroii „sunt bucureșteni (vin, cu alte vorbe, din aceeași lume urbană, brutal profană, nepregătită pentru revelații) care petrec întâi în satul Fierbinți, în casa unui cuplu de burghezi vârstnici și mediocri decișI să-și mărite fata, pe nume Dorina“ (E. Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, ed. cit., p. 182).

1. Conform mărturiei din *Memorii*, ed. cit., p. 325.

Cum s-a remarcat deja de către interpreții nuvelei[1], recitind textul în sens invers, sugestii aparent întâmplătoare răsar din materia narativă, configurând, de fapt, un soi de etapă pregătitoare a cititorului, premergătoare inițierii propriu-zise; acesta este anunțat de potențiala emergență a evenimentului extraordinar printr-o serie de amănunte în aparență nesemnificative, dar și prin reconstruirea atentă a unei atmosfere ambigue, încă de pe acum dublată de senzația apăsătoare a unei anumite neliniști ce pare să își facă loc treptat printre protagoniști. Inițiat deja în tainele sufletești ale acestora, încă din primele două capitole, cititorul e introdus, treptat, în tabloul vivant ce urmează a servi drept cadru narativ: „Când au plecat mașinile din Fierbinți, amurgea. Căldura se risipise cu totul. Cerul începea să se înalțe". Lăsând deoparte forța de sugestie a lexemului verbal *amurgea*, a cărui formă (neobișnuită, de altfel) de imperfect are rolul de a inocula cititorului senzația unei nedelimitări, a unei temporalități vagi, nedefinite, precum și o eventuală discuție despre etimologia acestuia, ce pledează în favoarea unei alegeri intenționate a autorului, fragmentul dezvăluie o primă încercare de stabilire a perspectivei: în sintagma *cerul începea să se înalțe*, forma de imperfect sugerează continuitatea, transformarea

1. Sorin Alexandrescu descoperă câteva sugestii *îngropate* în narațiune, ce premerg întâmplările extraordinare de la mănăstire: remarca, aparent nesemnificativă, a domnului Solomon, din finalul primului capitol: „La mănăstire trebuie să venim bine pregătiți", senzația de déjà-vu a Dorinei, spaima acesteia că i-ar putea ieși în cale un șarpe etc., în „Fisurile senine ale realului", prefață la volumul *Domnișoara Christina. Șarpele*, Editura Litera Internațional, București, 2011. Sugestiile continuă însă, pe parcursul narațiunii: de pildă, coborând alături de petrecăreți în pivnițele mănăstirii pentru a umple oalele cu vin, călugărul (apariție stranie, neverosimilă, de altfel) șoptește ca pentru sine: „Numai de l-oți putea bea pe tot"; apoi, tot călugărul pare să-l recunoască pe Andronic dar să nu vrea să deconspire acest lucru (ori, poate, de fapt e vorba despre jocul lui Andronic, care, pentru a câștiga încrederea oaspeților la mănăstire, se pretinde un obișnuit al locului).

imperceptibilă a lumii pe care o presupune crepusculul. Pe de altă parte, lexemul verbal surprinde și sugestia unei mișcări aproape imperceptibile, dar și un indiciu asupra percepției celor aflați în automobilul care se deplasează pe drumul prăfuit, una cu totul diferită de cea a unor privitori care nu s-ar afla în mișcare (imaginea amintește, de altfel, de tehnicile moderne ale cinematografiei – acea *time-lapse photography* cu ajutorul căreia se pot condensa acțiuni cu o durată mai lungă în doar câteva secunde, făcându-se, de fapt, perceptibile ochiului uman fenomene altminteri insesizabile – un răsărit sau crepuscul, înflorirea unei plante etc. –, dar servește, totodată, naratorului drept tehnică de defocalizare a privirii ce ar trebui să urmărească, în mod normal, *punctul de fugă* al imaginii, mașina ce se deplasează pe drumul prăfuit – tehnică de distragere a atenției, de înșelare a privirii și reorientare a ei). Cele două alunecări, a soarelui dinspre zenit și a mașinii pe șoseaua șerpuitoare, ambele către linia orizontului, au efectul optic obținut îndeobște prin manevrarea camerei de filmat; pe de altă parte, mașina înaintează cu greutate, prin praful „de o palmă", căci timpul e secetos, iar personajele discută despre absența unei șosele care le-ar fi ușurat deplasarea, părând că atenția le e îndreptată cu totul asupra drumului: ceea ce privesc acestea este *filmul* peisajului[1]. Înregistrarea vizuală a peisajului în mișcare presupune însă o

1. În discuția sa despre noua perspectivă asupra peisajului pe care o conferă inventarea automobilului, Marc Desportes se oprește asupra atenției automobilistului, care nu e exclusiv îndreptată asupra detaliilor tehnice pe care le presupune acțiunea de a conduce; o suită de senzații kinestezice, de amănunte vizuale îi angajează sensibilitatea și îi conferă impresia derulării unui peisaj. Acei șoferi de pe automobilele germane sau americane ale anilor '30 au sentimentul unui peisaj ce se derulează într-un *cadraj al șoselei*, iar acest peisaj se aseamănă cu cel surprins pe pelicula unui film. Materialul este, firește, unul brut, în absența oricărei proceduri de montaj, iar impresia este cea de monotonie; totuși, odată acest cadraj instituit, se naște și un câmp vizual delimitat, un spațiu în care privirea

modificare a legilor percepției[1] care nu rămâne fără consecințe în plan emoțional – noul cadru vizual reunește elemente pe care personajele le remarcă și uneori le discută, și care le declanșează trăiri diferite: Dorina remarcă frumusețea amurgului (tot ea este deci singura a cărei percepție suferă o modificare radicală, fiind cea mai înclinată către abandonarea simțurilor și contemplație), căpitanul Manuilă deplânge starea proastă a drumului neasfaltat, care le îngreunează deplasarea, la un moment dat punctul de atracție a privirilor ocupanților unuia din automobile este luceafărul ivit pe bolta cerului, iar bovaricei Liza noul peisaj îi evocă imaginea idilică a unei vieți undeva la marginea orașului, departe de tumultul acestuia, în confortul unei vile elegante precum cele văzute într-un film american.

Odată cu intrarea pe un drum secundar, un nou indiciu vizual acaparează atenția protagoniștilor, acesta fiind de fapt momentul în care suntem atenționați că nici un detaliu de ordin vizual nu este întâmplător. De aici înainte, aproape fiecare indiciu privitor la spațiu și la configurarea lui va fi de fapt unul legat de perspectivă, de linia orizontului care mărginește privirea, indiciu uneori util în decriptarea imaginii, alteori fals, ascunzând, de fapt, privirii un sens profund al textului. Fiecare nou element adăugat în intenția de a conferi substanță peisajului din *Șarpele* comunică, de fapt, un anumit tip de informație,

---

șoferului se poate mișca liber, bucurându-se de spectacolul peisajului în permanentă schimbare (Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe–XXe siècle*, ed. cit., pp. 334 și urm.).

1. „Les choses en mouvement instruisent mieux le philosophe. Ici les apparences sont plus fortes, et le vrai de la chose est affirmé seulement sans qu'on puisse arriver à le voir. Il n'est pas de voyageur emporté à grande vitesse qui puisse s'empêcher de voir ce qu'il sait pourtant n'être pas, par exemple les arbres et les poteaux courir et tout le paysage tourner comme une roue qui aurait son axe vers l'horizon" (Alain, *Éléments de philosophie*, une édition électronique réalisée du livre d'Alain [Émile Chartier], [1940], *Éléments de philosophie*, Gallimard, Paris, 1941, p. 16).

fiecărui detaliu legat de spațiu îi corespunde un indiciu ce contribuie la decriptarea sensurilor profunde ale nuvelei, precum vom vedea în cele ce urmează.

Încă dinainte de a ajunge la mănăstire, toposul central al spațiului din *Șarpele*, personajele văd nedeslușit, de la distanță, pădurea acesteia, *ca o coamă ascunsă în zare*. Lexemul *coamă* are, într-adevăr, un rol în delimitarea orizontului, în decuparea feliei de peisaj la care au acces cu privirea personajele, dar conține totodată și o altă sugestie, ce trimite cu gândul la prezența unui animal mitic[1] (element, de fapt, al unui adevărat complex semantic, din care fac parte lexemul *amurgea*, dar și sintagme precum *umbra sură* – și (șarpele) *mare și sur* – sau *răsuflarea înțepenită, ca dintr-un gâtlej de fiară*, pe care parcă o aude Liza în alergarea sa prin pădure); pe de altă parte, Liza se teme ca nu cumva noaptea *s-o înghită, s-o mistuie în singurătate* – lexemele verbale cuprind și ele o aluzie la registrul animalier, în linia lungii tradiții ce asociază regimul nocturn spațiilor mistuirii.

Sugestia își află însă anticiparea chiar în descântecul ce servește drept motto al nuvelei: „Tu *șerpe bălaur*/ Cu solză de aur…“ În analiza sa[2], Ștefan Borbély vede și el în faptul că Andronic este aviator o trimitere la „aripile pe care le are un balaur: târâtoare care zboară“. Pe de altă parte, trebuie remarcată sugestia oximoronică realizată prin alăturarea termenilor „ascunsă“ și „zare“, din care cel de-al doilea include promisiunea unei dezvăluiri totale, a unei eliberări de orice granițe a privirii. Promisiunea unui câmp vizual eliberat de orice limite e anulată însă de primul lexem, imaginea ce reiese din jocul semantic fiind una creatoare de confuzie – coama împădurită

1. *Coama balaurului* e o expresie curentă în folclorul românesc. Există, de altfel, denumirea topografică *Creasta Balaurului*, zonă aflată în apropiere de Vârful Omu. Este cunoscută, de asemenea, legenda lui Iovan Iorgovan, care a învins balaurul în Muntele Iorgovanului (zona Valea Cernei).

2. Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, ed. cit., p. 139.

ce decupează o felie în peisaj ar trebui să se înfățișeze privirii cu claritate, pusă în evidență de fundalul opalin al *zării* în momentul înserării. Deși *zarea* dezvăluie, prin excelență, face vizibil orice punct aflat în perimetrul privirii, cuvântul conține el însuși o contradicție, sensurile sale fiind deopotrivă de linie a orizontului, văzduh, depărtare înșelătoare (într-un sens mai vechi, chiar de fantasmă, duh, fantomă); zarea dezvăluie și amăgește privirea totodată[1], provocând năluciri, dezorientând, înfricoșând (de altfel, termenul are mai multe ocurențe în text, apărând și în forma sa verbală). Pe de altă parte, ea promite o dublă întâlnire: una – mereu amânată – cu transcendentul, cealaltă cu propriul sine. După Andrei Pleșu, „depărtarea devine prilejul unei *coborâri* în sine, adică al unei *apropieri* de sine. Nu există, așadar, un mai scurt drum către chipul tău mai adânc, către «vechimea» ta arhetipală, decât contemplarea înmărmurită a zării“[2]. Pe de altă parte, pentru Lyotard întâlnirea cu peisajul nu înseamnă a fi „singur cu sine însuși, ci după sine însuși“, cu alte cuvinte abandonare a sinelui, părăsire a sa: „sinele lăsat în urmă, în zdrențe, prea convențional cu siguranță, prea sigur de sine și prea arogant în măsura sa a lucrurilor“[3].

Pădurea din zare, de altfel, nu e totuna cu cea în care personajele se vor cufunda, ea nu există, încă, decât ca promisiune[4],

1. „Il est assez évident, pour cet horizon de forêts, que la vue nous le présente non pas éloigné, mais bleuâtre, par l'interposition des couches d'air; seulement nous savons tous ce que cela signifie“ (Alain, *Éléments de philosophie*, ed. cit., p. 16).

2. A. Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, ed. cit., p. 84.

3. F. Lyotard, „Scapeland“, ed. cit., p. 175.

4. „Pădurea din zare sau munții care închid perspectiva, câmpia vecină cu cerul la hotarul ultim al vederii sunt – o știm prea bine – la fel de actuale, la fel de impozante ca și cele din imediata noastră apropiere. Darele sunt totuși altcum. Sunt cu un pas mai aproape de neființă. Sunt vag îndoielnice. Sunt, parcă, doar *posibile*“ (în A. Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, ed. cit., p. 83).

deocamdată apare integrată acelei depărtări la care personajele se raportează ca la un spațiu incert, situat la interferența dintre iluzia optică și certitudine. Sintagma analizată mai sus e însoțită de altele, ce clarifică poziția protagoniștilor, aflați pe fâșia de drum prăfuit, de câmpie, față de orizontul ce se deschide în fața lor: din mașină, Riri încearcă să „străbată depărtarea, cu palma streașină la ochi", în vreme ce „la marginea cealaltă a orizontului apăruse un nor de praf"; de asemenea, apariția lui Andronic, care le face semne de la distanță, din mijlocul șoselei, din *lumina străvezie* a apusului, oferă un nou punct de reper privirii, și nu e deloc întâmplător că imaginea acestui Andronic minuscul, ce se ivește pe neașteptate, se suprapune, practic, vizual, peste cea a coamei pădurii din față. Însăși apariția lui Andronic presupune un moment de confuzie *și* din punctul de vedere al percepției: în primul rând, ajustarea privirii care scrutează linia orizontului, concentrarea acesteia pe un obiect apropiat – aflat la numai cinci sute de metri distanță – presupune un moment de dezorientare, ca atunci când suntem nevoiți să refocalizăm imaginea, și unele obiecte trec în prim-plan, iar altele în fundal, întregul câmp vizual reconfigurându-se[1].

De altfel, orizontul care se sustrage privirii se deschide ochiului spiritului, peisajul vizibil nefiind altceva decât o

1. „Quelquefois quand je rêve, les choses que j'ai sous les yeux reviennent à la confusion initiale. Premièrement je ne distingue plus les objets; deuxièmement je ne pense plus le près, le loin, ni le grand, le petit. Il est important de remarquer comment je sors de cet état, c'est-à-dire par jugement et mouvement. Les choses alors se reculent à leur place. Vous observez la même chose quand, du premier moment du stéréoscope, vous passez brusquement au relief. Chaque chose se recule alors à sa place. D'autres avancent et même nous étonnent, c'est la naissance d'un monde, c'est la perception succédant à la sensation" (Alain, *Éléments de philosophie*, *op. cit.*, p. 17). Lyotard vorbește, de asemenea, despre avantajul miopiei, care permite o dublă modalitate de percepție a distanței: cu și fără ochelari („Scapeland", ed. cit., p. 185).

eboșă, prelungită prin efortul imaginației[1]; există în text, cum am mai spus-o, o permanentă raportare la un *departe* alarmant și fascinant totodată, la o vecinătate înțesată de pericole necunoscute, la ceea ce se petrece dincolo de limita privirii[2] (în dimineața dispariției Dorinei „parcă se zăreau aburi turburi peste fereastră, departe", iar cerul dimineții e „albastru, palid, către margeni"; odată sosită pe insulă, Dorina își simte trupul „depărtat și necunoscut").

Din momentul apariției sale, Andronic devine, de fapt, cel ce impune noua lentilă prin care protagoniștii încep să perceapă lumea, iar privirea lui este cea care organizează imaginea – odată ajunși la mănăstire, Andronic coboară foarte aproape de „mâlul umed, cu luciul stins", de unde „privea parcă foarte atent un punct în mijlocul lacului". Punctul (de fugă) se va transforma ulterior în insula paradiziacă unde va avea loc reiterarea ipostazei edenice, dar deocamdată aceasta nu e decât un *punct*, iar Andronic pretinde că, de fapt, ceea ce tocmai căuta cu privirea era locul unde se înecase avocatul Haralambie, prietenul său[3], cu doi ani în urmă. O nouă sugestie vizuală, dublată de una acvatică, urmează confesiunii lui Andronic: „Parcă se întunecase deodată, întunericul coborându-se în valuri din pădure"; părând, de asemenea, filmată cu ajutorul tehnicii mai sus amintite. O serie de sintagme completează impresia de mai devreme, a asocierii dintre regimul nocturn și lumea subacvatică: „înspre lac, cerul era puțin alburiu; deasupra, prin desișul ramurilor, se zăreau câteva stele; o mare de tăcere se întindea de

1. M. Collot, „L'horizon du paysage", în *Lire le paysage, lire les paysages*, ed. cit., p. 125.

2. E aici vorba despre „bântuirea finitului de către infinit", în termenii lui Simmel, sau despre acea amenințare blândă a determinatului de către indeterminat despre care vorbește Lyotard.

3. La fel se întâmplă în *Noaptea de Sânziene*, unde Ștefan Viziru revine mereu în Pădurea Băneasa, la locurile pe care se aflase cândva balta unde se înecase prietenul său din copilărie, Ionel.

jur împrejur“ – sintagma *mare de tăcere*, subliniată de locuțiunea adverbială *de jur împrejur*, are rolul de a spori ambiguitatea peisajului, făcând totodată trimitere la acel *dincolo* angoasant, la zonele ce scapă privirii, cu atât mai mult cu cât există o sugestie circulară, care deconspiră imposibilitatea privitorului de a acoperi cu privirea toate dimensiunile spațiului. Impresia tăcerii copleșitoare, care inundă practic toate nișele spațiului, continuă sugestia vizuală de mai sus, a întunericului atotcuprinzător; amalgamul de sugestii sinestezice care îl asaltează pe privitor surprind, de altfel, o condiție esențială a peisajului, ca implozie a formelor ce dezarmează percepția[1].

Mai mult, din clipa în care debutează jocul din pădure, Andronic se sustrage acestuia, lăsând doar ceasul la locul stabilit și se ascunde pe malul lacului; aici „ochii întâlniră deodată tot cerul înălțat deasupră-i și pâlpâiră înecați în întunerec“. Odată cu instaurarea definitivă a regimului nocturn (cerul este *înălțat*, iar nu *începea să se înalțe*), ne aflăm cu totul pe tărâmul lui Andronic, în afara oricărei logici firești a lucrurilor, la granița cu regatul său subteran (cel în care Dorina își întâlnește geamăna moartă, pe Arghira, Frumoasa din lapte). Faptul că singurul inițiat în *jocul* propus este Andronic[2] e sugerat subtil, de sintagme antinomice: în vreme ce acesta vede „tot cerul înălțat

1. „Această dezrădăcinare este absolută, implozia formelor însele, care sunt spiritul. Trebuie să ne imaginăm semnul care este peisajul (și nu pe care-l face sau îl lasă), nu ca o descriere, ci ca ștergerea suportului. Dacă rămâne ceva din el, atunci este doar această absență, ca semn pentru o prezență insuportabilă, în care spiritul și-a SCĂPAT. Scăpat nu pentru că se căuta și nu s-a găsit, ci (suntem nevoiți să comparăm) ca atunci când spui că ți-a scăpat, ți-a alunecat piciorul și ai căzut sau că picioarele te lasă și rămâi pe loc, așezat pe o bancă, privind printr-o fereastră luminată și goală“ (F. Lyotard, „Scapeland“, ed. cit., pp. 176–177).

2. Obsesia tânărului prestidigitator care cheamă șerpii apare și în *Noaptea de Sânziene*, unde Ștefan Viziru, el însuși îmblânzitorul unui arici, evocă un astfel de personaj dintr-o carte pe care pretinde că a citit-o recent.

deasupră-i", Dorina, rătăcită, alături de Manuilă, în labirintul pădurii, „ridica mereu capul în sus, încercând să străbată desișul, să întâlnească bolta cerului", iar domnul Solomon și căpitanul Manuilă, proaspăt reîntorși la lumină după coborârea în pivnițele mănăstirii, au acces cu privirea numai la „o bucată bună de cer, cuprinsă între arbori și chilii" – o perspectivă limitată, restrictivă, subliniind existența acelui *dincolo* misterios, spațiu ce se refuză percepției protagoniștilor.

Peisajul – labirintul tenebros al pădurii – se creează la intersecția unor indicii (vizuale) înșelătoare ale unor arbori întunecați ce se aseamănă între ei, având drept centru un luminiș, cu (la nivel auditiv) prezențele/impresiile volatile ale glasurilor celorlalți (*zvonurile glasurilor*), cu atât mai misterioase cu cât ele alternează cu liniștea adâncului de pădure[1]. Momentul însă este cel declanșator al haosului interior pentru fiecare dintre participanți, cu consecințe ce se vor vedea în delirul lor nocturn colectiv, în timpul căruia fiecare va suferi un alt tip de halucinație, la granița dintre starea de trezie și somnul bizar, hipnotic, în care se vor cufunda după apariția șarpelui.

Element central al sistemului simbolic din *Șarpele*, apariția lunii, astru nocturn cu acțiune hipnotică asupra ființei și simbol tutelar al feminității, e anunțată subtil, într-un enunț premergător: „Curtea părea luminată ușor de o lumină ascunsă undeva pe aproape" – sintagma lumina „ascunsă pe undeva pe aproape" conține de asemenea un indiciu al acelei proximități imprecizabile, înșelătoare, ce reușește să scape privirii, ce se sustrage percepției, amăgind-o, constituindu-se numai într-o impresie aiuritoare, o senzație fugară, plasată sub semnul incertitudinii.

Luna declanșează, prin apariția sa, adevăratul joc al nopții de la mănăstire, din odaia ce servește lui Andronic drept spațiu

1. „În pădure, în deșert, pe mare, suntem în mod irezistibil atrași de magia liniștii și a sunetelor" (Raffaele Milani, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, ed. cit., p. 153).

de invocare a șarpelui: „Semiîntunericul părea că se desparte în două mari fâșii, lăsând la mijloc un covor argintiu. Ascunsă poate sub un nour, multă vreme, luna cobora atunci în odaie, fără nici o mirare". Imaginea îi evocă Lizei versurile romanței intonate mai devreme, la Fierbinți, și, mai departe, copilăria ei din bulevardul Pache Protopopescu (topos predilect la Eliade, invocat fie și doar prin intermediul rememorării în diverse dintre prozele sale): „În părul meu odată blond / e o șuviță argintie", făcând-o să realizeze că ceea ce se întâmplă, jocul inițiat de Andronic, e mai mult decât un reflex al naturii ludice a tânărului lor oaspete sau o vrajă, un ritual magico-erotic, e un *joc* cu mize mult mai adânci, cu rol revitalizant, menit să retrezească spiritul amorțit al participanților la joc, să-i așeze față în față cu propriile temeri, incertitudini și nemulțumiri[1]. Pe de altă parte, însuși episodul ademenirii și „prinderii" șarpelui („E un șarpe prin apropiere […] nu e mai bine să-l prindem de-acum?" sugerează Andronic) nu are nici el un alt rol decât cel de a îndepărta atenția celorlalți de la evenimentul crucial ce urmează să aibă loc, nunta. Alimentându-le mereu sentimentele de neliniște deja inoculate de spațiul înfricoșător în care se află, al pădurii întunecate, Andronic sfârșește prin a transforma angoasa în spaimă menită să le paralizeze capacitățile de percepție și reacție, ritualul de invocare a șarpelui având drept efect deopotrivă tulburarea simțurilor, oboseala inexplicabilă și, în cele din urmă, cufundarea într-un somn adânc care să-i permită Dorinei fuga nocturnă (Liza, cea care descoperă evadarea Dorinei, se deșteaptă din somnul greu „ametită, ca după o lungă petrecere", iar Dorina remarcă și ea somnul grotesc, nefiresc al celor din jur: „Răsuflarea femeilor era adâncă și greoaie. Toate dormeau cu gura căscată, cu gâtul încovoiat și brațele răsucite.

1. Un ritual dionisiac, îl consideră Ștefan Borbély, menit să trezească la viață simțurile personajelor (*Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, ed. cit., p. 146).

Zărea piepturile cum se înalță și scoboară, zgomotos, în voie. […] Niciodată Dorina nu văzuse atâtea femei dormind obosite", ea însăși adormind adânc, „ca și cum s-ar fi cufundat lin într-un lac fără fund").

De altfel, secvența coborârii în subteranele mănăstirii nu e nici ea întâmplătoare, anunțând, de fapt, o altfel de coborâre, în mijlocul demonilor din adâncul propriei conștiințe (ca și, extinzând, căutările obstinate ale personajelor eliadești prin pivnițe bucureștene sau nu, unde obsesia trecutului și a reminiscențelor acestuia dublează imersiunea în meandrele sinelui).

Geografia încăperii în care se află Andronic și spectatorii ritualului invocării șarpelui e complet transformată sub efectul luminii lunare și al apariției reptilei; de altfel, înaintea performării numărului de magie, Andronic se arată nemulțumit de scenografia camerei, pe care o și reorganizează: „Continua să se plimbe cu pași mari, parcă nemulțumit de cum stau lucrurile în cameră. Un scaun, prea în drum, îl duse în sufragerie. Apoi se opri brusc chiar în mijlocul odăii; își frecă fruntea, privind în jos, și se hotărî; lipi un genunchi de podea, așezându-și amândouă mâinile pe genunchiul celălalt". Deși inițial Andronic se arătase îngrijorat de prea multa lumină care ar fi putut să-l sperie pe șarpe, împiedicându-i venirea, invazia strălucirii selenare are un efect stimulator pentru cei de față, cărora li se induce starea de narcoză necesară participării la evenimentul magic ce urmează a se produce. Noul aranjament al încăperii presupune, în primul rând, o anumită dispunere a persoanelor prezente: acestea sunt așezate, fiecare, de către Andronic într-o anumită poziție, lipite de perete, în jurul camerei. Apoi, totul se organizează în jurul *lacului de lumină* selenară, prin care șarpele trece în drum spre Andronic; în cele din urmă, Dorina se trezește în mijlocul mandalei – *cercul nevăzut* – în care se simte prinsă alături de Andronic.

În mod firesc, șarpele apare într-un mediu *acvatic*, el este prin excelență duh al apelor, și are o existență htoniană – stăpân al adâncurilor; ritualul fascinatoriu se petrece sub imperiul luminii *lunare*, Andronic bea vin, reflex al *sângelui*, el invocă un *șarpe* „mare și sur", *genius loci*, spirit protector al pădurii și locurilor din preajma mănăstirii[1]. Mai mult, pentru a atrage atenția că simbolurile se aranjează într-un sistem, într-un complex simbolic, lexemele care le definesc sunt organizate într-un nucleu al semelor situat, de altfel, în *centrul* semnificativ al nuvelei: „…Când se apropie de lacul de lumină, se opri o clipă ametit. Apoi se îndreptă legănat spre Andronic. Parcă lumina lunii îl vrăjise și pe el, căci se târa acum cu o grație somnoroasă, și fiecare nouă împletitură îi înfiora solzii întunecați…" Alternanțele de la nivelul registrului vizual, între lexemele luminii și ale întunericului[2], precum și situarea în mediu acvatic, semnificațiile asociate ale luminii lunare și apei, totul sub semnul narcozei, al stării înșelătoare oscilante între luciditate și *somnie*, concentrează valențele spațiului sacru totemic al șarpelui – acesta surprinde sensurile cosmogonice, ale începutului, ale timpului mitic (*apa*), are capacitate fascinatorie (*luna*), surprinde reflexe htoniene (*întunericul*), se întâlnește chiar cu semnificațiile labirintului (s*pirala* întunecată a trupului încolăcit), totul sub imperiul *somnului* ca vehicul anamnetic: fiecărui personaj îi este declanșat un moment de criză, am văzut cum Liza, de pildă, trăiește spaima degradării și a morții (rememorând episoade din tinerețea ei), Dorina experimentează sensurile voluptății etc.

---

1. Șarpele ca *genius loci*, des întâlnit în iconografia romană, e asociat îndeobște peisajelor „sălbatice", unde ordinea și artificialitatea pe care intervenția umană le presupune nu au pătruns (Raffaele Milani, *Esthétique du paysage. Art et contemplation*, ed. cit., p. 147).

2. Vom vedea, într-un capitol următor, cum semele luminii și ale întunericului contribuie la configurarea spațiului construit pe o serie de opoziții – înăuntru-afară, zi-noapte – în *Domnișoara Christina.*

Simbolismul acvatic[1] sau lunar, spune Eliade, conotează sensurile *devenirii continue*, sub semnul căreia se situează, de altfel, *șarpele* care, prin ipostazele spiralei sau ale cercului închis (*ouroboros*) pe care le subsumează reiterează înțelesurile multiplelor cicluri ale ființei.

Interesante sunt, desigur, halucinațiile (parcă dintr-un film al suprarealiștilor Buñuel și Dalí), episoade lipsite aproape de logică internă, în care elemente ale viselor proprii par să se întretaie cu cele ale realității de peste zi sau cu detalii din poveștile lui Andronic. Spațiul suferă și el repetate metamorfoze, transformându-se, pe rând, în funcție de visul fiecărui protagonist.

Astfel, Manuilă visează cum Vladimir citește din *Le Mystère de Jésus* într-o barcă ce se scufundă asemenea celei din povestea lui Andronic cu moartea lui Haralambie, Dorina conștientizează că „în acea clipă începuse pentru ea călătoria", și vede aievea barca ce îi așteaptă pe ea și Andronic la malul lacului, retrăind totodată secvențe din alergarea prin pădure; pentru doamna Zamfirescu șarpele e vehiculul unui suflet întors de pe lumea cealaltă, pe care, conform unui străvechi obicei românesc, oamenii îl îmbunează cu lapte amestecat cu miere; pentru Vladimir alergarea prin pădure abia acum ia sfârșit, iar visul său cu ochii deschiși e de departe cel mai spectaculos, în registru suprarealist: „Un cadran de ceas fosforescent, care se făcea tot mai mare și tot mai mare, până ce-l orbi cu luminile lui verzi, lunare; și, în mijloc, șarpele. Cum de nu prinsese că ceasul lui Stamate, pe care el l-a purtat la mână, alergând prin pădure, ascunde într-însul un șarpe? Pe nesimțite, limba ceasului începu să crească, înviorată, până ce Vladimir zări înspăimântat cum mijesc inelele șarpelui, cum sclipesc și se înfioară ele sub lumina aceea fosforescentă".

---

1. V. *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 339.

„Să-i dea drumul numaidecât din mână, să zvârle ceasul! Dar oare mai avea acum ceasul în mâini? Era în urma lui. Al doilea! auzise Vladimir strigătul lui Stere. Ce bucurie că poți fugi, să alergi în pădure, în noapte, unde sunt atâția arbori mari și buni, care te pot ascunde! Ce bun a fost Stere să-i dea lui plecarea tocmai acum, ca să poată scăpa de răsuflarea necurată dinapoia lui, să iasă din lumina aceea fermecată a cadranului fosforescent… Și deodată, în fața lui, ridicându-se din covorul de lumină, șarpele. Nu-l mai speria acum. Era la picioarele lui și nu venea din spate, înalt și nevăzut."

Pasajul are un rol dezambiguizator pentru multe dintre afirmațiile echivoce de mai înainte, (când Liza simte răsuflarea ca de fiară în urma ei, de pildă; în fapt, mai multe personaje au sentimentul că sunt urmărite de *duhul nevăzut*).

Ceasul-șarpe, de dimensiuni neverosimile, cu *lumini verzi, lunare* e dalinian, presupune o simbolistică cu nesfârșite ramificații, creând conexiuni ce se cer analizate cu instrumentele antropologiei și simbologiei, deopotrivă imagine a spiralei timpului, a labirintului și regimului htonian, a virilității și erotismului.

Geografii fantastice par să crească chiar din interiorul încăperii unde se petrec întâmplările, căci odată cu dilatarea temporală și pătrunderea într-o altă logică temporală, spațiul suferă și el metamorfoze uimitoare, granițele interior-exterior dispar, iar camera devine, de fapt, imaginea interiorității fiecăruia dintre protagoniști, într-una dintre cele mai frumoase metafore ale spațiului intimității din literatura română.

Cititorul e avertizat asupra transformării iremediabile a spațiului interior, care, pentru o vreme, devine un continuum interior-exterior: „Odaia își recăpătă decorul ei mohorât, bine închis între pereți". Că e vorba despre o invazie a exteriorului între limitele încăperii izolate de labirintul înspăimântător al pădurii o arată ultima sintagmă, care sugerează ea însăși că a avut loc o dilatare spațială, o prăbușire a barierelor liniștitoare inițiate de teritoriile intimității; astfel, zidurile vrăjite ale odăii mănăstirești

par să se volatilizeze, ori, poate, amăgire dintru început a celor ce le privesc, să-și dezvăluie adevărata natură, iluzorie, înșelătoare, a căror materialitate e ecranată doar de privitori.

Astfel, pentru Vladimir, încăperea se transformă, de fapt, în însuși ceasul-șarpe uriaș, în vreme ce pentru Dorina odaia mănăstirească se integrase în labirintul vegetal din care abia se desprinsese, pentru Stamate, ultimul dintre „visători", ea prinde forma subteranei în care auzise povestea Arghirei, frumoasa din lapte, iar pentru căpitanul Manuilă, capătă înfățișarea odăii din casa părintească unde își găsise mama într-o stare cataleptică, în urma unui ritual de divinație inițiat de o țigancă ghicitoare.

Fiecare dintre aceștia se întoarce, de fapt, sub efectul vrăjii lui Andronic, la momentul din timpul jocului în care s-a produs transformarea profundă, revelația de un fel sau altul care i-a zguduit conștiința.

Odată cu finalul ritualului, apar cele dintâi indicii asupra coordonatei tempo-spațiale: aflăm că totul se petrecuse în nu mai mult de trei minute, că era miezul nopții și, mai ales, că spațiul pare să fi rămas contaminat de prezența neverosimilă de mai devreme: „Spațiul se modificase: era incoherent, prea plin în unele locuri, gol și primejdios în altele".

Discontinuitatea spațiului, cu sincopele lui, cu vidul ce amenință din unele zone ale sale e o mise-en-abyme a stării sufletești[1] a personajelor: și acestea, la rândul lor, se reîntorc la starea de conștiență cu greutate, recuperând anevoie coerența liniștitoare a lucrurilor de dinaintea chemării șarpelui, reconstituind cu greu realitatea din care s-au desprins în timpul vrăjii. Spațiul

1. Cum am mai arătat, noțiunea de *geografie interioară* nu e una ocolită de Eliade; în *Întoarcerea din Rai*, de pildă, apare în următoarele contexte: „Încearcă să precizeze, să se reculeagă, dar brațele nu pot cuprinde aluziile acelea timide, subterane, instantanee, sclipiri de semnale de pe toată geografia lui interioară"; sau „…se vede purtat prin locuri străine, fără nici o afinitate cu geografia lui spirituală, printre suflete pe care nu le înțelege, care nu-l interesează și pe care totuși le iubește".

lacunar e expresia unei rupturi, a unei fante, a unei fisuri în materialul obișnuit al lumii, cu zone ce aparțin încă unei alte geografii, nefamiliare, și prin aceasta înspăimântătoare, pentru că ea corespunde, de fapt, celor mai adânci și necunoscute teritorii sufletești, acelei *terra incognita*, amintind de existența zonelor însemnate cu bine-cunoscuta inscripție medievală *hic sunt dracones*…

Reconfigurarea spațiului a cărui continuitate a fost spartă de prestidigitatorul Andronic e semnalată, de altfel, în mai multe rânduri în text, precum am arătat. Dar odată cu inițierea ritualului și cu invazia luminii lunare, coordonatele spațiului nu vor mai reveni niciodată la normalitate, căci distincția dintre *înăuntru* și *afară* s-a șters definitiv[1].

Existența post-ritualică a protagoniștilor își va schimba cu totul coordonatele, mai cu seamă pentru Dorina, care, mai mult decât toți (chiar și decât doamna Zamfirescu, căreia întâlnirea cu șarpele îi provoacă o traumă soldată cu o adevărată criză de isterie), nu se mai eliberează de sub tutela luminii selenare, care continuă să o păstreze sub hipnoza sa: „De acea lumină de lună nu-și putuse până acum dezlipi ochii Dorina. Parcă numai de acolo năzuia vreo dezlegare, numai din apele argintii i-ar fi putut veni înțelegerea tuturor celor întâmplate. […] Dar tot ce se întâmplase, pe malul acelei ape lunare se petrecuse, din lumina aceea rece pornise. Și nunta, și mirele și barca legănată atâta timp, singură la mal, și atât de anevoie de urnit…“

Perspectiva se organizează în tabloul nocturn pe care-l întâlnesc personajele ieșind din odaie în funcție de două elemente:

1. De altfel, ar fi de remarcat prezența unui număr nesemnificativ de spații de trecere – ferestre, uși, pridvoare –, semnalând parcă de la bun început lipsa unor granițe stabile între interior și exterior – spre deosebire de *Domnișoara Christina*, unde lucrurile stau cu totul invers, aici raportarea continuă la exteriorul amenințător făcându-se prin intermediul evocării acestor spații de graniță.

Luna [care] *se înălțase în mijlocul cerului* și *insula din mijlocul lacului* (insula, la rândul ei, are *inimă*) – două sintagme ce avertizează asupra acțiunii directe a astrului lunar, care luminează, într-o linie aproape vizibilă, ce coordonează în jurul său întreg peisajul nocturn, insula paradiziacă; axa ce unește astfel centrul lacului de cel al cerului oferă și reperul privirii celor aflați de față, trasat tot de Andronic, căci el este cel care le indică personajelor *cum* să privească peisajul. În funcție de brațul său ordonator se organizează, de altfel, și peisajul acvatic: „Îi arătă cu brațul întins depărtările. Dorina nu zări nimic, decât aceeași întindere nesfârșită de ape, limpezi, nemișcate".

VII.2. Insula lui Andronic și insula lui Morel. Paradisul și locul în care nu se poate trăi

Spațiul insular (cei doi tineri din *Șarpele* se regăsesc în *inima* insulei, care se află în *mijlocul* lacului) e aidoma acelui *paradisum voluptatis* în care se întâlnesc Cezara și Ieronim, loc în care în sfârșit temerile și incertitudinile celui din urmă sunt anulate, iar acest lucru se întâmplă pentru că „*Insula*, însă, participă la *altă geografie*; *mitică, nu reală*. Aici, Ieronim regăsește starea edenică […] În această insulă paradiziacă este posibilă întâlnirea și dragostea adamică a celor doi tineri"[1] (s.m.). Că existența insulei lui Euthanasius nu ține de coordonatele unei geografii reale o dovedește, cum tot Eliade remarcă, faptul că, deși oarecum accesibilă eventualilor trecători (însăși Cezara o regăsește cu destulă ușurință), insula *se refuză* privirii tuturor, fiind accesibilă numai *anumitor* oameni, „cei care tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea «începutului», a stării primordiale" (așa cum este, în *Șarpele*,

1. Mircea Eliade, „Insula lui Euthanasius", în *Drumul spre centru*, ed. cit., p. 154.

Dorina, căci ea, spre deosebire de ceilalți care au cu toții nemulțumiri legate de propria persoană rămase nerezolvate sau dorințe pur erotice, este cea care aspiră la o stare ideală, curățată de balastul existenței cotidiene, la o transformare profundă, radicală a propriei persoane). De altfel, tema recuceririi paradisului pierdut, a întoarcerii la starea de grație a ființei și la condiția de nemuritor ține de tradiția iudeo-creștină, subliniază Jean Delumeau[1], constituind, alături de *nostalgia originilor*, una dintre temele predilecte ale gândirii lui Mircea Eliade.

Pătrunzând între limitele acestei geografii privilegiate, cei doi tineri vor descoperi decorul paradiziac (de sorginte romantică) al spațiilor insulare, exotismul și luxuria vegetală a unui adevărat tărâm exotic, tropical, cum o și arată câteva pasaje descriptive: tufele cu frunze *mari, nedespicate*, ierburile *înalte și moi* și, mai ales, cum conchide Dorina vizitând pentru prima oară locurile, în căutarea lui Andronic, o insulă *aievea*, dar *copleșită de ierburi și de copaci necunoscuți* (peisajul insular e unul *ideal* – și *ireal* – survenit din cultul romantic al Naturii).

Fără a ne lansa într-o discuție asupra simbolismului amplu al spațiilor insulare, vom atrage atenția asupra unei duble calități a insulei din *Șarpele*: aceasta, deși face parte dintr-o geografie reală (ea este perceptibilă și celorlalți neinițiați, care reușesc chiar, în final, să ajungă la țărmul ei cu ajutorul unei bărci), și nu este *camuflată* (precum cea din *Cezara*) privirii profane, este

1. „Fericirea originilor și-a găsit locul atât în religiile care au conceput timpul în mod ciclic, cât și în acelea care l-au văzut ca un vector de la un paradis către celălalt. În cele dintâi, religiile Indiei, care se întâlnesc din acest punct de vedere cu concepțiile lui Hesiod și ale lui Platon, vârsta de aur trebuia să revină periodic. În celelalte, și mai cu seamă în iudeo-creștinism, familiaritatea cu Dumnezeu și nemurirea trebuie recucerite de către om“ (Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, trad. de Horațiu Pepine, Editura Humanitas, București, 1997, p. 9).

deopotrivă parte a unei geografii mitice, căci spațiul ei e unul de ordin exemplar, intrat sub incidența magicului.

Locus amoenus, dar și spațiu *paratopic*, insula, ca și sanatoriul, închisoarea sau fortăreața, aparține lumii fără să-i aparțină[1], face și nu face parte din geografia obiectivă. Fie că este vorba despre spațiul privilegiat din *Șarpele* sau despre purgatoriul insular din *Invenția lui Morel*, precum vom vedea, insula deține un statut geografic incert și, prin aceasta, fascinant și amenințător deopotrivă.

La antipodul spațiului idealizat, imitație a grădinii edenice din *Șarpele*, insula din *Invenția lui Morel* (1940) oferă o variantă răsturnată, pe dos, a acelui *paradisum voluptatis*, deși subiectul amintește, într-un anume sens, de cel din nuvela eliadescă: izolat pe o insulă acum părăsită, fugar din fața legii, naratorul lui Casares se îndrăgostește de o frumoasă și misterioasă vilegiaturistă, ce pare să aparțină unei alte lumi decât el, sau unei falii temporale diferite, căci femeia nu pare să-i perceapă prezența, în ciuda eforturilor acestuia; inaccesibilă și de neînțeles pentru el, ca și ceilalți membri ai grupului de nou-veniți, femeia cu trăsături de țigancă degajă un exotism fascinant, imediat convertit într-o atracție irezistibilă care-l face pe narator să dezvolte o adevărată obsesie față de ea, transferată ulterior și asupra misteriosului Morel și a celorlalți necunoscuți. Cuplul celor doi nu se va reîntregi, simbolic, niciodată, iar paradisul natural din *Șarpele* e absent aici, insula dovedindu-se, dimpotrivă, un teritoriu al vegetației abundente, dar otrăvitoare, un spațiu imund, mlăștinos, pestilențial, al putreziciunii și materiilor fetide, unde domnește, de altfel, un flagel bizar care condamnă ființa contaminată la o moarte cumplită, un fel de dezintegrare organică treptată (negustorul

1. D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 184.

italian care-i dezvăluie naratorului secretul insulei îl avertizează: „E focarul unei boli misterioase, care ucide treptat, din afară înăuntru. Cad unghiile și părul, pielea și corneele ochilor mor, în timp ce corpul mai trăiește vreo zece-cincisprezece zile").

Prin urmare, naratorul misterios, despre care știm că este fugar (dar „pe nedrept urmărit") se refugiază pe insula Villings, din arhipelagul Ellice (afirmația naratorului e însă dezmințită într-o notă de așa-numitul editor al cărții; notele infrapaginale oferă, de altfel, un alt palier al narațiunii, deslușind sau adâncind enigmele textului), acum părăsită, pustie, la sugestia unui italian care-l și ajută să fugă, Dalmacio Ombrellieri. Insula, aflată în Oceanul Pacific, e greșit atribuită arhipelagului Ellice, probabil aceasta neaflându-se prea departe de portul din Rabaul, în Noua Bretanie, spune Alberto Manguel în fascinantul său *Dicționar al locurilor imaginare*[1]; insula pare a ține de fapt de domeniul ficțiunii, în vreme ce arhipelagul există (cunoscut și sub numele de Tuvalu, acesta se află într-adevăr în Oceanul Pacific, la jumătatea distanței dintre Hawaii și Australia). Situarea aproximativă a cadrului acțiunii într-o geografie derutantă, la mijlocul dintre ficțiune și reprezentare reală, vine în întâmpinarea incertitudinii generale care însoțește acțiunea, introduse în text prin intermediul mecanismelor fantasticului. Modelul acesta geografic, pe jumătate fictiv, pe jumătate real, obiectiv, ar corespunde, după clasificarea realizată de Barbara Piatti și grupul de geografi literari de la Institutul de Cartografie din Zürich[2], unei tehnici literare care propune topografierea unei regiuni cunoscute, îmbogățită cu elemente fictive

1. Alberto Manguel, Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Actes Sud, Arles, 2001, pp. 600–601.

2. Vezi un extras din acest proiect la adresa http://www.literaturatlas.eu/downloads/vienna_piatti-mapping_literature.pdf, accesat ultima dată la 10.12.2011.

(precum Normandia lui Proust, cu fictivele Combray[1] și Balbec). Ambiguitatea care înconjoară o eventuală adresă a insulei sugerează tocmai dimensiunea metaforică a acesteia, sporind caracterul de fabulă al prozei, remarcat, de altfel, în repetate rânduri de-a lungul timpului de către exegeți. De altfel, și insula din *Șarpele* este în aceeași măsură localizabilă, pe lacul Căldărușani, lângă mănăstirea cu același nume, dar existența acesteia este fictivă, ea neregăsindu-se pe o hartă reală a zonei.

Existența fugarului pe insulă decurge fără mari evenimente, în pofida unor condiții climatice și geografice ostile, care periclitează existența a tot ce este viu pe insulă, până la momentul straniei intruziuni a unor vilegiaturiști sosiți pe neașteptate. Inițiat în secretele geografiei insulei, naratorul o înfățișează ca pe un teritoriu ce îndeplinește întocmai condițiile spațiului paratopic (sugestia, de altfel, e dublată de aluzia la un spațiu al claustrării, căci insula e, de fapt, pentru fugar o închisoare): ea este și nu este în lume, se regăsește și nu se regăsește pe harta obiectivă a acesteia (deși naratorul afirmă că ar fi vorba despre insula Villings, „editorul" se îndoiește, cum am spus, de acest lucru, căci clima și relieful arhipelagului Ellice par să fie diferite de cele descrise în jurnal), se situează într-un soi de atemporalitate sau, mai bine zis, o temporalitate perturbată (succesiunea anotimpurilor e perturbată, la fel temperatura, care oscilează înșelător, dezorientând percepția). Încă de la începutul microromanului lui Casares suntem avertizați că ne aflăm sub auspiciile unei clime capricioase, dacă nu bizare: „Astăzi pe insulă s-a petrecut un miracol: vara a luat-o înainte"; pe seama acestui inexplicabil val de căldură insuportabilă pune naratorul apariția grupului de turiști: „Apariția lor inexplicabilă ar putea fi

1. Despre Illiers și modul cum orașul aflat în vecinătatea Parisului a împrumutat numele ficțional, Combray, din opera lui Marcel Proust, vezi „Proust între geografie și ficțiune", în *Observator cultural*, nr. 580, iunie 2011.

efectul căldurii de astă-noapte asupra creierului meu“ (sub imperiul căldurii excesive, care induce starea de confuzie și predispune la halucinații, provocând dilatări inexplicabile ale timpului și spațiului, se petrec, de altfel, și întâmplările din mai multe proze eliadești: *Pe strada Mântuleasa*, *La țigănci* etc.). Mai mult, italianul care-i vorbește despre insulă îi spune naratorului că: „Pentru un fugar, pentru unul ca dumneata, există un singur loc pe lume, dar acolo nu se poate trăi. E o insulă“. Și italianul continuă, subliniind inaccesibilitatea insulei: „Nu ajung acolo nici pirații chinezi, nici nava albă a Institutului Rockefeller“.

Locul în care nu se poate trăi e un teritoriu suspendat între realitate și irealitate, cunoscut și necunoscut (asemeni acelei *terra incognita*, unde sălășluiesc dragonii), a cărui existență *reală* e mereu pusă sub semnul întrebării – chiar sosirea fugarului pe insulă se face sub imperiul unei confuzii care va marca, de altfel, întreaga desfășurare a acțiunii: „am ajuns pe insulă (cu o busolă pe care n-o pricep, lipsit de orientare, fără pălărie, bolnav, suferind de halucinații)“. Lipsit deci de repere concrete, folosindu-se de un instrument inutil, dată fiind incapacitatea sa de a-i interpreta indicațiile, smuls iremediabil din mediul său social obișnuit (sintagma „fără pălărie“ nu e deloc întâmplătoare, sugerând despărțirea de vechea identitate[1]), suspectându-se tot

1. De altfel, și înfățișarea lui Fărâmă se situează sub semnul unei identități camuflate: „era un bărbat destul de înalt și foarte slab, cu o figură prelungă, osoasă, ștearsă, cu ochii cenușii, fără expresie; mustața, crescută neîngrijit, era aproape albă, ușor îngălbenită de tutun. Avea o pălărie veche de paie și era îmbrăcat în haine de vară, decolorate, foarte largi, parcă n-ar fi fost ale lui“. Portretul are rol de avertizare, iar sintagmele ce-i descriu vestimentația par desprinse dintr-o recuzită teatrală: ponosite, prea largi, parcă împrumutate sau rămase din alte vremuri (aidoma celor ale vilegiaturiștilor din romanul lui Casares), hainele lui Fărâmă vorbesc despre un glisaj al identităților, despre jocul aparențelor care, la nivel narativ, va fi reluat și amplificat în următorul episod, al diverselor întâlniri ce au loc pe scara blocului.

timpul de o deteriorare a capacităților de percepție și chiar a acurateții gândirii.

Analizând datele acestei geografii incerte, schimbătoare, imaginea de ansamblu e mai degrabă cea a unui purgatoriu (sugestia e prezentă, de altfel, în repetate rânduri în carte), spațiu intermediar, aflat în suspensie temporală; sintagmele care recompun scenografia romanului susțin ideea „miracolului ostil" survenit în existența naratorului fugar, încarnat în imaginea insulei salvatoare și amenințătoare în același timp: stabilindu-se în partea sudică a insulei, și cea mai potrivnică vieții, pentru că zona e mlăștinoasă, inundată permanent și invadată de țânțarii potențiali purtători ai germenilor ucigași, povestitorul vorbește mereu despre „apele murdare" ale bazinului de înot (una din cele trei construcții abandonate pe insulă: capela, muzeul și bazinul), despre „pajiștile pline de vipere", pe care, în mod inexplicabil, turiștii le consideră inofensive (la fel se întâmplă cu apa stătută și plină de șerpi și broaște a piscinei, în care aceștia par să înoate fără a o percepe ca atare) etc. Sentimentul unui decalaj temporal e de asemenea prezent, susținut și de imaginea vilegiaturiștilor „cu haine aidoma celor ce se purtau acum câțiva ani" (tehnică obișnuită a fantasticului; de altfel, personajele lui Eliade sunt deseori *deghizate* astfel: Marina, de pildă, în *Incognito la Buchenwald* poartă un șal învechit, a cărui culoare nu se mai poate distinge, își pudrează părul ca să pară bătrână, „masca" de femeie bătrână pe care și-o aplică folosindu-se de o recuzită teatrală atrăgând atenția în legătură cu jocul aparențelor, iar faptul de a se îmbrăca uneori „excentric", „curios" apropiind-o de precursoarea ei, Zamfira Calomfir).

Spre deosebire de insula din *Șarpele*, aflată în mijlocul lacului Căldărușani, care constituie un spațiu mult mai accesibil, misterios și amenințător numai prin vegetația abundentă și impresia de sălbăticie pe care o oferă vilegiaturiștilor, cea

din proza lui Casares se află în Oceanul Pacific, pierdută în întinderea de ape, reiterând practic, pentru naratorul care se refugiază pe ea, condiția străveche, vehiculată atât de literatură, a exilatului pe ținuturi îndepărtate și ostile: într-un studiu dedicat condiției exilatului și exilului lui Ovidiu la *Pontos Euxinos*[1], Bertrand Westphal vorbește despre Marea Mediterană ca „spațiu al alterității, populat de monștri", pentru că, de fapt, conservă reminiscențe ale unor călătorii către necunoscut, unde Celălalt nu putea fi decât un Ciclop sau un alt monstru amenințător. Întinderea nesfârșită a mării, cu orizontul ei infinit și promisiunea deșartă a unei mântuiri din meandrele sale înșelătoare, e un *teritoriu al vidului*, cu o sintagmă a lui Alain Corbin, *Marele Abis*, după imaginea impusă de *Geneză*, „loc al misterelor insondabile: masă lichidă lipsită de repere, imagine a infinitului, a insesizabilului deasupra căruia, în zorii Creației, plutea spiritul lui Dumnezeu"[2]. Insulă marină, „pierdută în nemărginirea oceanică", insula lui Morel e spațiul ideal pentru efectuarea unui experiment care presupune, în primul rând, lipsa unor coordonate care să-l facă recognoscibil unui eventual trecător (insula e greu truvabilă, aproape inaccesibilă, părăsită de toată lumea, cum avertizează de la bun început italianul). Insula lui Morel nu e Ithaca, spațiu originar, benefic prin excelență, „peisaj natal", „locul care alimentează dorul de țară, nostalgia"[3], nici datele sale nu corespund unei imagini idilizate și idealizate, cum se întâmplă în *Șarpele*. Imaginea Ithacăi îl urmărește, de altfel, pe Eliade, care

1. Bertrand Westphal, „Tomes ou le vide au milieu. Géocritique d'un lieu d'exil", *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, PULIM, Limoges, 2001.

2. Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750–1840)*, Flammarion, Paris, 2010, p. 11.

3. Alain Montandon, „Ithaque au fil du temps", în *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, ed. cit., pp. 17–18.

se și identifică unui Ulise itinerant, așa cum o arată dialogul său cu Roquet, din *Încercarea labirintului*, unde precizează: „Fiecare dintre noi va avea ceva din Ulise, ca și el, căutându-ne, sperând să ajungem, și apoi, fără îndoială, regăsind patria, căminul, ne regăsim pe noi înșine. Dar, ca și în labirint, în orice peregrinare există riscul de a te pierde. Dacă reușești să ieși din labirint, să-ți regăsești căminul, atunci devii o altă ființă"[1]. În cartea sa dedicată *Jurnalului portughez* eliadesc[2], Sorin Alexandrescu observă cu finețe că Eliade este un „Odysseus atipic, a cărui Ithaca își schimba locul la fiecare naufragiu" și că singura Ithaca ce îi mai era rezervată era una ficțională, nici măcar un topos bucureștean, ci direct strada Mântuleasa…

Insula din *Șarpele* e un spațiu regenerator, care îl predispune pe cel ce o străbate la o transformare profundă; senzațiile Dorinei din momentul în care pășește pe insulă semnalează această metamorfoză radicală: „Cu fiecare pas pe care îl făcea în jurul insulei, parcă și mai puternic creștea în tainele ființei ei tăria aceea neștiută, schimbându-i răsuflarea, ritmul, mintea. Totul se putea întâmpla acum". La antipodul acțiunii curative, însuflețitoare a insulei eliadești, în *Invenția lui Morel* insula e, cum am arătat-o, un spațiu otrăvitor, supus unei acțiuni de putrefiere lentă (chiar și arborii se transformă în rumeguș, odată atinși), măcinat de o maladie care afectează deopotrivă oamenii și vegetația. Semn că, odată cu cronologia, și ordinea spațială a fost perturbată, diferite ipostaze ale locurilor coexistă (de pildă, piscina *este* în același timp cea plină de impurități și animale veninoase, pe care o vede naratorul, dar și cea plină de apă curată, în care înoată Faustine și ceilalți vilegiaturiști), creând impresia unui *discontinuum* spațiu-timp care amintește o eventuală tematică SF. Acționându-se asupra datelor realității,

1. *Încercarea labirintului*, ed. cit., p. 86.

2. Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, București, 2006.

iar convențiile acesteia fiind anulate, haosul geografic și cel temporal se reflectă, firește, în existența lăuntrică a personajului, care crede, mai întâi, că și-a pierdut mințile, pentru ca apoi să descopere mașinăriile lui Morel și să priceapă că trăiește într-o lume alternativă.

Apariția lui Morel, personaj enigmatic, umblând în aparență tot sub un *deghizament* care-i disimulează adevărata identitate (întreaga sa înfățișare e bizară, pare să poarte o barbă falsă), adâncește nedumerirea fugarului povestitor, care se întreabă de data aceasta, mai aproape de adevăr decât ar putea să-și închipuie, dacă nu cumva este victima unui experiment sau poate pacient într-un ospiciu condus de „doctorul" Morel… Acesta nu este însă decât un doctor *Moreau* implicat într-un experiment mai puțin diabolic, a cărui finalitate este oprirea devenirii, înghețarea clipei fericite, într-un simulacru de paradis, echivalentă mai degrabă cu o moarte perpetuă, căci umbrele înregistrate de aparatele acestuia nu duc, firește, o existență autentică, ci joacă, în eternitate, aceeași piesă absurdă și tristă, reiterând la infinit un același interval existențial. Până la urmă, obsesia lui Morel e aceeași cu cea a personajelor eliadești, ieșirea din timp, din istorie, abolirea duratei, dar nu în scopul recuperării unei ipostaze privilegiate a ființei, ca la Eliade, ci al creării unui paradis artificial, monstruos, în care se află captive, în teatrul jalnic, asemeni unor păpuși mecanice, câteva persoane, victime ale unui experiment nedorit. Prototip al *savantului nebun*, Morel amintește de acei amatori savanți-călători de la începutul secolului al XVIII-lea, care visează la călătorii exotice, spre tărâmuri necunoscute[1], căci el este totodată un om de lume, un *monden* pasionat de tehnică ce alege să cumpere insula ca spațiu pentru experimentele sale: „Morel, monden om de știință, când lasă sentimentele și intră în domeniul lui tehnic, dobândește o mai mare precizie".

1. Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, ed. cit., p. 130.

Având la bază aceeași idee, a ieșirii din timp, a recuperării unei stări privilegiate și a instituirii unui spațiu paradiziac, cele două proze fantastice vizează, de fapt, ordini diferite: în cazul nuvelei *Șarpele,* cea mitică, a povestirii exemplare, care să ascundă un mesaj legat de importanța reiterării unor gesturi primordiale și a întoarcerii la ordinea sacră a lucrurilor, Casares creând, în *Invenția lui Morel*, o poveste moralizatoare, despre obsesia ființei de a săvârși gesturi demiurgice, de a se situa în ipostaza de Creator, periclitând astfel ordinea firească a lumii.

VIII. SEMELE LUMINII ȘI ÎNTUNERICULUI ÎN *DOMNIȘOARA CHRISTINA*

În romanul *Aurélia*, al lui Gérard de Nerval, personajul-narator intră, în timp ce visează, într-o cameră traversată de ultima rază a soarelui, în amurg, iar această imagine îi dă certitudinea bizară că se află în casa unui unchi matern, un pictor flamand mort în urmă cu un secol: „Într-o seară, am crezut cu toată tăria că mă aflu transportat pe malurile Rinului. În fața mea se ridicau stânci sinistre, a căror perspectivă se schița în umbră. Am pătruns într-o casă veselă; o rază a soarelui-apune străbătea cu voioșie prin obloanele verzi, tivite cu viță. Îmi părea că mă întorc într-o locuință cunoscută, cea a unui unchi dinspre mamă, un pictor flamand, mort acum mai bine de un secol“[1]. Lumina caldă, moale, dar „veselă“ a crepusculului e asociată, în oglindă, unei raze strălucitoare (e vorba despre un alt vis al aceluiași personaj) „de trei ori mai strălucitoare“ în vis decât ar fi putut fi în realitate. Un studiu dedicat romanului[2] urmărește cum imaginea casei, reconstituită din trei elemente recurente – lumina, trei prezențe feminine și un anumit tip de veșmânt –

1. *Fiicele focului. Aurélia*, ed. cit., p. 216.

2. Maxime Abolgassemi, «La lumière dans la maison de l'oncle (*Aurélia*) et le vertige de la microlecture», în *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, nr. 3, 1 septembrie 2007, URL: http://www.fabula.org/lht/3/ Abolgassemi.html.

se construiește într-un fel de nucleu semnificativ al prozei, în funcție de care se organizează materialul narativ. Lumina aceasta, de un verde strălucitor, amintește de tablourile pictorilor flamanzi, dar și de cea a unor naturi moarte olandeze, sau a tablourilor lui Vermeer. Deopotrivă strălucitoare și caldă, estompată, dar densă, e numită de Barthes cu un lexem perfect ilustrativ – „luisance"[1] – acea luminozitate din naturile moarte olandeze unde detaliile sunt toate subjugate de o calitate dominantă care transformă întreaga materie a percepției într-o unică senzație, de ordin visceral. E, de bună seamă, lumina din interiorul „bobului de strugure" al camerei Sambô, unde copilul Eliade se simte dintr-odată învăluit în liniștea verde pe care avea s-o caute, cu nostalgie sfâșietoare, întreaga viață și care traversează, într-un fel sau altul, cu varietățile sale, întreaga proză eliadescă. Sentimentul de beatitudine resimțit la intrarea în camera Sambô se datorează pătrunderii în paradisul conservat în lumina verde a unui bob de strugure, reflex al regresiunii către un *illud tempus* privilegiat. Sentimentul e același pe care-l are Ștefan Viziru intrând în camera din hotelul de pe strada Bucovina, aici atenția privitorului fiind întoarsă spre interior, căci ferestrele sunt pecetluite, pentru a conserva lumina verde, iar exteriorul dispare (el e eludat printr-o frază ambiguă, rostită de Ștefan pentru a abate atenția soției sale Ioana de la adevărata adresă a hotelului Boston), ferestrele deschizându-se, după cum spune Viziru, una spre parc, alta spre mare.

În cazul romanului lui Nerval, razele soarelui la crepuscul, filtrate prin zăbrelele transperantelor, conferă imaginea generală a „casei vesele" (ambiguitatea lexemului *riante* – tradus, în versiunea românească, prin veselă – însemnând deopotrivă

1. „…la *luisance*, par exemple, est la fin manifeste de toutes les compositions d'huîtres, de verres, de vin, et de metal, si nombreuses dans l'art hollandais" (în Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 33).

vesel, senin și zâmbitor, surâzător); amurgul nu surprinde aici semnificațiile momentului de inexplicabilă tristețe ce însoțește convertirea regimului diurn în cel nocturn, și nici nu are rolul de a atenționa asupra emergenței unui episod încărcat de mister, căci misterul e în însăși natura atmosferei onirice – semele luminii nu avertizează asupra unor întâmplări supranaturale ce urmează să se succeadă, căci imaginea casei strălucitoare din vis e una profund benefică, a unui univers familiar („une demeure connue") încărcat de atmosfera liniștitoare a copilăriei, întrupare a aceluiași *illud tempus*, vârstă de aur după care tânjește adultul Eliade, și pe care și-o evocă cu fiecare prilej sub auspiciile luminii verzi-aurii a vreunei după-amiezi. Fereastra este punctul prin care privirea intră în acest interior privilegiat, situat în geografia fantastică a visului, ea însăși o ilustrare a paradisului interior, o exteriorizare a acestuia, spațiu-limită ce semnalează schimbarea de registru: vizual, simbolic, narativ – imaginea ferestrelor decupate în iedera ce îmbracă zidul casei anticipă că intrăm în tabloul flamand al unchiului mort cu un veac în urmă. Punctul narativ în care privirea întâlnește lumina interioară, pătrunzând într-un alt spațiu, e semnalat de altfel prin sintagma „obloanele verzi, tivite cu viță"– transperantele care delimitează, decupând în masa vegetală un mic cadru ce semnalează intrarea privirii, ca printr-un tunel, în măruntaiele încăperii transfigurate de lumina verde, lumină a înseși vârstei Fericirii. Pasajul amintește, de altfel, izbitor de un fragment din *Vera* lui Villiers de L'Isle Adam; aici însă fereastra e încadrată de draperii din cașmir mov, brodate cu aur, iar ultima rază a soarelui alunecă, luminând portretul dispărutei Vera – o imagine foarte asemănătoare celei a dezvelirii tabloului defunctei Christina, care se înfățișează privitorilor în camera cu aer funerar, unde lumina soarelui nu pătrunde niciodată: „Sub bogatele draperii de cașmir mov, tivite pe margine cu aur, fereastra era deschisă: o ultimă rază a serii

lumina marele portret al defunctei, în cadrul său de lemn vechi"[1]. Și aici fereastra introduce un pasaj descriptiv, iar acesta se referă la interior, cuprins de o stranie însuflețire ce trădează parcă o existență prelungită a defunctei Vera, ale cărei perle păstrează strălucirea conferită de intimitatea cu pielea femeii și ale cărei obiecte de budoar (de la patul de abanos și pian până la batistă și papucii de casă) îi reflectă o prezență post-mortem. Atmosfera mortuară din proza lui Villiers de L'Isle Adam, imaginea unei interiorități încremenite, sustrase devenirii, amorțite de prezența morții e întocmai cea din *Domnișoara Christina*.

Ambele texte evocate mai sus au drept nucleu al semnificațiilor prezența fantomatică a unei femei, în jurul căreia se țese plasa unor întâmplări situate la granița dintre real și fantastic, fie că vorbim despre romanticul Nerval, care-și transpune narativ propriile experiențe halucinatorii, sau despre simbolistul Villiers de L'Isle Adam, autor al celebrei proze fantastice *Vera*, ale cărei semnificații vizează dualitatea Eros-Thanatos. Încadrată uneori într-o tradiție romantică, nuvela lui Mircea Eliade vine oarecum în siajul celor două texte fantastice, dar, dacă în acestea trama se concentra pe caracterul dramatic al trăirilor celui rămas în viață, care își ducea până la delir și halucinație regretul unei pierderi sufletești iremediabile, în *Domnișoara Christina* drama – care este cea a existenței nedesăvârșite, curmate înainte de vreme – îi aparține chiar celei dispărute. Le fel ca în cele două texte amintite mai sus, în nuvela lui Eliade spațiul joacă un rol central. Fie că vorbim de interioarele conacului sau de peisajele aride ale moșiei din Câmpia Dunării, orice referire la spațialitate și modul de organizare a acesteia se face prin intermediul unor trimiteri la diversele tipuri de lumină, la nuanțele și gradele acesteia, de la clarobscurul care

1. *Antologia nuvelei fantastice*, cu o prefață de Matei Călinescu și un studiu de Roger Caillois, Editura Univers, București, 1970, p. 392.

domină înserările la lumina nefiresc artificială, stridentă a soarelui de câmpie[1]; implicit, acestea se convertesc în indicii de ordin narativ, care anunță un anumit eveniment sau o răsturnare de situație.

Aplicând *Domnișoarei Christina* o lectură atentă la motivația artistică ce se construiește pe lexemele solarității, pe semele luminii și ale întunericului, descoperirile se dovedesc mai mult decât interesante: în povestea horror, acuzată, spre deznădejdea autorului[2], la vremea apariției de pornografie literară și interpretată exclusiv în cheia folclorului literar și a mitologiei populare, fiecare moment epic important e precedat sau, dimpotrivă, explicat ulterior de o sintagmă cu rol vizualizator: fie că e vorba despre gradul de iluminare a unei încăperi, de calitatea luminii solare, de densitatea, opacitatea sau de jocul transparențelor, de artificialitatea, efectele terapeutice, narcotice ori, dimpotrivă, neliniștitoare, ale luminii, aceasta este omniprezentă în explicațiile scenice ale unui narator mai atent ca oricând la cadrul evenimențial. „Scena" din *Domnișoara Christina* e mereu minuțios construită, iar scenografia dezvăluie, cu subtilitate, indicii despre cursul acțiunii, nuvela amintind uneori, prin manieră și atmosferă, de filmul mut expresionist, de tușele groase și de efectele exacerbate ale acestuia. Totodată, imaginea conacului labirintic, cu încăperile lui multiple, unele

1. Câmpia însă, observă Cornel Ungureanu, nu este cea moldavă, căci „pe aici plutesc miresmele sau miasmele pădurilor putrede ale Teleormanului sau Deliormanului, ale pădurii nebune" (*Șantier 2*, p. 181).

2. M. Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 320. Romanul își câștigă imediat adepții (precum poetul Dan Botta), dar și contestatarii, dintre care cel mai vehement se dovedește un redactor al *Neamului românesc*, N. Georgescu-Cocoș, care declanșează o adevărată campanie împotriva pornografiei literare. Cornel Ungureanu vorbește la rândul său despre acest episod, amintind că „seria de atacuri împotriva lui Mircea Eliade domină întreg anul 1937" (în *Șantier 2*, ed. cit., pp. 191–195).

pline de mister (precum odaia interzisă a Christinei), altele, aparent inofensive, spații neutre (precum camerele celor doi, Egor și Nazarie), se naște dintr-un joc al umbrelor, la interferența dintre diferite tipuri și intensități ale luminii și întunericului. Conacul, sau Castelul, cum îl numește Cornel Ungureanu, e un spațiu la fel de incert, de iluzoriu ca și cel al câmpiei care-l înconjoară, deși într-un sens diferit; el e, totodată, spațiu mental, labirint al conștiinței în care personajele sondează încăperi secrete, se întâlnesc cu laturi nebănuite ale propriului sine, coboară în adâncurile tumultuoase ale acestuia: „Prima clădire pe care ți-o amintești în *Domnișoara Christina* este Castelul, cu nenumăratele lui încăperi pentru oaspeți, cu pavilioanele pentru servitori, cu grajdurile care adăpostesc caleașca domnișoarei, cu pivnițele care coboară în subconștientul aleșilor, cu lumea de odinioară venind aici să stea la taifas și să-și trăiască amorurile secrete“[1].

Maestru al atmosferei morbide, cultivate prin recurgerea la mecanismele specifice fantasticului, naratorul reușește aici un dublu efect: cel de suspans, mai intens ca oricând, dar și impresia unei lecturi desăvârșite stilistic cu, poate, cele mai reușite efecte literare produse de Eliade în proza sa. O subtilă infuzare a textului cu seme ale luminii și întunericului asigură un palier semantic fără precedent de elaborat la Eliade, și probabil neegalat în alt text literar de dimensiuni reduse: variațiile infime ce semnalează trecerea imperceptibilă de la un registru la altul, precum și întărirea acestora ca puncte de referință în complexul semantic creat oferă o cheie cu totul nouă de abordare a textului. Mergând pe linia bachelardiană a unei poetici a limbajului, G. Genette propunea[2] o analiză a cuplului semantic *le jour–la nuit*, arătând că, în spațiul verbal configurat de cei

1. Cornel Ungureanu, *Șantier 2*, ed. cit., pp. 180–181.

2. G. Genette, *Figuri*, trad. de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1973, cap. „Le jour, la nuit“, pp. 192–212.

doi termeni, între care se creează o relație definită mai degrabă de reciprocă implicație decât de antinomie, există „grade" ale semantismului lor, fiecare începând a mai avea o valoare autonomă. Vocabule de tipul „umbră", „amurg" etc. exprimă trecerea imperceptibilă despre care vom vorbi în cele ce urmează, semnalând, de fapt, metamorfozele sufletești ale personajelor.

Cel dintâi cadru al narațiunii îi regăsește pe cei doi îndrăgostiți, Egor și Sanda, „în semiîntunericul odăii" acesteia, punct ce anticipă de fapt momentul unei alte întâlniri, petrecute tot sub imperiul penumbrei în adâncul căreia obiectele își pierd contururile, dând naștere angoasei și apoi fricii paralizante; ieșirea din odaia Sandei către sufrageria conacului, unde se află doamna Moscu și ceilalți membri ai familiei, înseamnă trecerea într-un spațiu dominat de „o lumină prea tare, ascuțită, stridentă", ce provine de la un mijloc de iluminat artificial – lampa cu lumină „orbitoare", prea albă e omniprezentă în scenele de interior, având efectul invers: în loc să eludeze ambiguitățile întunericului, redând obiectelor identitatea reală, lumina insuportabilă împiedică o identificare imediată a cadrului și protagoniștilor, sporind anxietatea privitorului. Momentul de ezitare al lui Egor, rămas pentru o clipă în pragul ușii, orbit de lumina lămpii, îi anticipă intrarea în scenă și îi codifică, de altfel, o atitudine generală: tânărul pictor ce se aștepta la o aventură plăcută, de vară, cu „frivola" Sanda, se pomenește atras în vârtejul unor întâmplări pe care le deslușește cu greutate, ca și acum, în debutul romanului, siluetele celor prezenți în încăpere. Sub semnul acestei ezitări, al unei permanente îndoieli, se vor petrece toate acțiunile lui Egor, iar momentul care îl surprinde în cadrul ușii e ilustrativ pentru relația lui cu Sanda, dar și cu Nazarie sau chiar cu presupus nelumita Christina. Confuzia e starea de căpătâi a lui Egor, iar episoadele în care este surprins acționând oscilează, la fel ca acesta, între caracterul artificial, de o insuportabilă intensitate a luminii și semiîntunericul, joc al umbrelor înspăimântătoare.

La antipodul său, aparent pozitivistul și solarul Nazarie, căruia mereu „i se luminează obrazul", e imaginea în oglindă a doamnei Moscu, întotdeauna cu un „zâmbet stins" pe buze – sugestiile reapar în text, contrapunctând acțiunea și semnalând întorsăturile acesteia. Sfârșitul lent al doamnei Moscu, măcinată de strania, inexplicabila ei boală, e sugerat în permanență de zâmbetul absent, trist, stins ori pur și simplu încremenit, ca al unei măști – în paralel cu etern luminosul Nazarie, fiu de țăran, cum îi mărturisește lui Egor, cu o bună intuiție a calității intime a locurilor, a maleficului sau calității lor epifanice. De altfel, toți membrii familiei Moscu poartă amprenta aceleiași triste asociate unui sfârșit continuu, a cărui lentoare se exprimă în încremenirea lor; filmate parcă în *slow motion*, cu rare momente de vivacitate (subliniate imediat de narator), însă una sterilă, nefirească și sordidă, doamna Moscu, Sanda și Simina poartă semnul existenței suspendate între cele două lumi – până și buclele Siminei își pierd, în lumina strălucitoare a lămpii, „tăria și luciul, asemenea argintului vechi"[1]. Puterile doamnei Moscu „parcă se duc cu ale soarelui" remarcă Egor, încercând să-și explice oboseala ciudată a gazdei, starea aproape cataleptică în care este aceasta cufundată: dacă domnișoara Christina trăiește tot într-un fald temporal, într-o „moarte oprită pe loc", celor trei protagoniste li se rezervă un interval situat în imediata intimitate a morții, un fel de existență fără durată, înghețată și sterilă.

Dar cu adevărat spectaculoase sunt sintagmele ce însoțesc cadrele naturale ale poveștii: locurile acestea, pierdute undeva în Câmpia Dunării, la distanță de „poate" (cum precizează Nazarie) treizeci de kilometri de fluviu, sunt „bătute prea mult de soare", „deznădăjduite" și „pustii" – triplul denotativ

1. Maxime Abolgassemi își organizează analiza în jurul acestei străluciri estompate a obiectelor ce poartă patina timpului și a nostalgiei pe care o inoculează privitorului.

atenționează asupra unui spațiu deșertic, dar calitățile benefice ale acestuia, care, odată parcurs de călătorul ascet, provoacă revelații, sunt convertite într-unele nefaste: soarele steril, orbitor năucește, înșală ființa supunând-o halucinațiilor și alienându-i simțurile. Alteori, când Nazarie sondează misterele arheologice ale zonei, iar lumina rațiunii și a demersului științific în care este implicat se dovedește a avea un rol protector, spațiul e cuprins de o „imensă liniște vie, neîncremenită", iar soarele nu mai este nici el „obositor". În alte dăți, amiaza e „sticloasă", iar „arborii păreau că au crescut nemișcați de la începutul lumii" – una dintre cele mai frumoase metafore ale încremenirii din literatura română, având în centru o structură oximoronică ce pune în abis antinomiile latente ale textului – „au crescut nemișcați". Efectul pictural e incontestabil, cadrul episodului pare pictat pe pânză de pensula scenografului, sentimentul de neliniște e mai acut ca oricând: încremenirea amiezii anunță un eveniment covârșitor – iar acesta este dezvelirea tabloului Christinei, moment declanșator al intrigii: figura dnei Moscu e „luminată de o emoție solemnă", chipul din tablou e „de abur" și parcă „soarele n-a trecut niciodată prin această odaie" – sustrasă acțiunii benefice a astrului apolinic, odaia Christinei e însuși centrul lumii ațipite, și nu adormite, suspendate între ființare și non-ființare, punctul de iradiere a acțiunii narcotice, altarul încremenit al feminității ei – „nu în acest spațiu concret și nici în acest timp prezent".

Timp al confesiunii și al poveștilor, seara îi reunește pe cei doi invitați, în încercarea de anula inexplicabilul sentiment de frică ce începe să se contureze prin „complicitatea" masculină, la adăpost de toate incertitudinile create de neliniștitoarele prezențe feminine. Sintagma „flacăra scăzută" (a lămpii) desemnează această vreme a povestirii cu efect liniștitor, reflex al altor timpuri, benefice, pentru care a sosit momentul evocării („ceasuri luminoase, confortabile"). Dar antinomia interior-exterior e dublată mereu, cu finețe, de o alta – lumină-întuneric; înainte

să prindă de veste, Nazarie „se lovi de întunerec", în vreme ce „din întunerec se desprindeau acum contururi mari, încă nesigure, de arbori". Lexemul verbal „lovi" implică o surprinzătoare materialitate a unei realități, prin excelență, inefabile – întunerecul (uneori al ochilor) e „greu", „adânc", „se lasă brusc", și, mai ales, cu un epitet al abundenței materiale, este „din belșug", personajele se „lovesc" de el. Imaginea sugerată amintește, precum am mai spus, de efectul filmului expresionist, în care personajul pătrunde într-un întuneric material, palpabil, exagerând efectul produs de această intrare. De asemenea, stare intermediară, jocul umbrelor, joc al iluziei optice înnebunitoare, solicită concentrarea paroxistică a pupilei ce surprinde, mărită de groază, desfășurarea filmică a unor întâmplări neverosimile, pe care personajul nu știe cum le-ar putea credita, căci totul nu e decât „o împletire absurdă de umbre". Silueta Siminei se pierde, de asemenea, în „umbra verandei", reintegrându-se, pentru privitorul Egor, lumii care se refuză deocamdată înțelegerii lui.

Genette crede că „imaginația poetică este mai interesată de noapte decât de zi"[1], deși, în binomul *le jour–la nuit*, termenul forte este *le jour* (acesta îl include, de altfel, în semantismul său, pe *nuit*, spune Genette, referindu-se la intervalul celor douăzeci și patru de ore); astfel, noaptea este definită în funcție de zi, este „celălaltul" zilei (termenul îi aparține lui Durand), „mai mult contrariul zilei" decât este ziua contrariul nopții. Paradoxul luminii, în *Domnișoara Christina*, este că ea se naște spre a defini diferitele stadii ale întunericului, stând de multe ori, ca suport, în construcțiile verbale ce definesc crepusculul sau noaptea. Vom vedea, ceva mai încolo, o reușită metaforă eliadescă a luminii și întunericului, ambele cuprinse de același văzduh, jumătate încă luminos, iar jumătate cufundat în umbrele înserării unei alte lumi.

1. G. Genette, *Figuri*, ed. cit., p. 195.

Dacă apanajul dimineților la conac îl constituie „lumina crudă“ (precum, noaptea, cea orbitoare, a lămpii), ca de obicei intervalul din zi ce revine fascinației, reveriei dar și întâmplărilor celor mai înfricoșătoare este înserarea – amurgul aduce cu sine stările anihilatoare ale lucidității diurne, vigilența percepțiilor se diminuează iar „torpoarea“, stare binecuvântată de visare și lenevie spirituală, intervine – „globul înflăcărat“ e „departe și nu foarte departe“ –, interval tempo-spațial al indeterminării, al suspendării indefinite, iremediabile, acest „departe și nu foarte departe“ situează personajul Christinei în funcție de lumea în care trăiesc celelalte personaje: ea vine „din altă parte“, un loc ce se sustrage înțelegerii umane. Îndată după „înecarea soarelui“ firea rămâne „împietrită“, iar semnificația acestei opriri pe loc a timpului ține de un nou episod esențial în desfășurarea întâmplărilor.

Uneori, reflex al alterării stării firești, de luciditate a ființei, desprinderea de regimul nocturn e percepută drept o agresiune ce-l refuză cufundării voluptuoase în spațiul oniric: „Parcă în adâncul somnului stăruia necontenit vie certitudinea că fericirea aceea e efemeră, că în curând se va desprinde din acea dulce plutire și va fi zvârlit întreg în lumina de afară“ – reflex al acelui *regressus ad uterum*, întunericul nopții, asociat pântecului matern și stării primordiale, e perceput drept binefăcător, în vreme ce lumina exterioară cuprinde în ea promisiunea ostilității și a vulnerabilității.

Din nou o metaforă sugestivă a nedeterminării, a golului de timp și spațiu în care trăiesc de fapt personajele, este „roata aburie a marginilor“ – dacă simbolistica roții e tradusă în diferite imagini la nivelul întregului text, epitetul „aburie“ conotează absența oricărei limite identificabile, tangibile – spațiu al vidului, conacului domnișoarei Christina i se refuză și ultimul atribut exorcizator – mandala, cerc magic, protector, e numai o „roată aburie“, o iluzie optică la fel ca făptura de

neant a domnișoarei Christina, cea din tablou, al cărei chip e făcut din „abur". Aburul e, de altfel, apanajul aparițiilor Christinei, căci în vis Egor realizează cum obiectele din jurul lui se „abureau" – lumina este acum „ciudată, nici de zi, nici lumină de lampă", semn că ne aflăm pe teritoriul inefabil, sediul strigoiului ale cărui margini nu încap între limitele minții umane. Reprezentarea acestei lumi se face prin intermediul aburului, semn al părelniciei și iluziilor vizuale, auditive, olfactive, dar și prin cel al luminii a cărei sursă este, pentru prima oară în roman, indiscernabilă.

Starea de „aproape întunerec" nu este cea a umbrei, nici cea a întunericului, nici a serii, dar nici a nopții – ea reprezintă o extensie a trecutului în care sălășluiește domnișoara Christina, a acelei lumi de la 1907, când s-au petrecut tragicele evenimente. Episodul erotico-macabru al seducerii lui Egor de către pubera Simina (cel care stârnește imensul scandal ce pune în umbră, în epocă, romanul lui Eliade) se petrece sub semnul acestui „aproape întuneric" ce desemnează ambiguitatea dezarmantă pentru personajul ce pierde controlul întâmplărilor. De altfel, momentul contopirii zilei în noapte, al trecerii de la lumină la întuneric, are, în imginarul poetic, conotație implicit senzuală[1], e asociat voluptății sexuale și dilatării senzitive presupuse de aceasta. În textul analizat, nunta zilei cu noaptea se erijează într-o permanentă înfruntare a regimurilor diurn-nocturn, ce dezvăluie, la un alt palier de interpretare, confruntarea a două lumi – lumea reală și cea a visului, din care se desprinde strigoiul Christina.

Avem, și în *Domnișoara Christina*, prin intermediul *Luceafărului* eminescian, imaginea razei luminoase, aceasta este însă cea pe care coboară entitatea astrală; sensurile catabasice ale versurilor

1. G. Genette citează, în sprijinul acestei ipoteze, versul eluardian: „O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour" (*Capitale de la douleur*), *Figuri*, ed. cit., p. 210.

se opun, reconturând antinomia generală pe care se clădește textul, celor ascensionale, ale transcendenței.

Sintagmele înserării, atât de sugestive, confirmă ipoteza genettiană: „conștiința lingvistică resimte semul *obscurité* ca mai puțin esențial pentru semnificația lui *nuit* decât semul *luminosité* pentru semnificația lui *jour*“[1]. Din punct de vedere lingvistic, antiteza zilei ca lumină (*jour–lumière*) și a nopții ca întuneric (*nuit–obscurité*) nu este atât de pregnantă – iar analiza textului dovedește cum momentul nopții este surprins mai degrabă prin raportarea la lumină, semele luminii predominând în text și făcându-se recurs la ele chiar atunci când include metafore ale întunericului – în acest sens, un lexem ce închide în sine un paradox esențial este „orbite“, recurent în proza lui Eliade, în diferite contexte – dubla sugestie ce o implică (lumină–vedere – întuneric–orbire) se adaugă la sensurile complementare despre care am vorbit mai sus.

Scindarea permanentă, schizoidia ce contaminează personajele (Egor are în permanență o atitudine dual, Nazarie se lasă cu ușurință influențat, chiar și Sanda oscilează între instinctul de protecție față de sora mai mică și furia îndreptată împotriva ființei diabolice care devine aceasta sub influența strigoiului) e tradusă și la nivelul semanticii luminii: „Era încă destulă lumină afară. Partea aceasta a cerului era totuși mai stinsă, mai fluidă. Era alt spațiu, alt văzduh“. Fragmentul anticipă episodul enigmaticei comunicări dintre Simina, rămasă în afara conacului în veme ce toți ceilalți sunt adunați în jurul neașteptat-suferindei Sanda, și făptura pe care Nazarie o ghicește stând în dreptul ferestrei de la etajul superior. Profesorul surprinde schimbul de priviri, de altfel chiar fetița se trădează, iar întreaga scenă, încă o dată de o picturalitate extremă, e anunțată de sugestiva metaforă a „celuilalt spațiu“, „celuilalt

1. G. Genette, *Figuri*, ed. cit., p. 199.

văzduh“, mai „stins, mai fluid“, căci e căzut sub incidența morții treptate.

Sugestii ale focului mistuitor sunt, de asemenea, prezente în text, căci ochii lui Egor sunt „arși de mânie“, iar „ochiurile“ casei sunt „mai stinse“ în înserare. Aveam, totodată, o imagine a ferestrelor casei ca „orbite“ închise în *Uniforme de general*, în descrierea prăbușirii casei Calomfir.

Lupta cu strigoiul nu începe din momentul convocării sătenilor și al căutării unei metode de exorcizare (regăsite în străvechea practică a înfigerii țărușului de fier în inimă), ci mult mai devreme, în camera Sandei, unde sugestiile unei sangvinități excesive – inoculate, de altfel, pe nesimțite de-a lungul întregii narațiuni – fac din *Domnișoara Christina* prototipul scrierii fantastice – horror: aici începe un joc al luminii și întunericului, desfășurat sub semnul unei frici transformate de-acum în teroare cumplită, căci Egor „se apropiase de fereastră ca să poată rămâne încă în lumină“, de aici fiind încă vizibil „cerul de opal“ și câteva „ramuri însângerate“.

Semele întunericului, mai puțin exploatate în text, alcătuiesc aici un nucleu de sens, un punct nevralgic doar insinuat până acum la nivelul întregului text: „Ochii dlui Nazarie priveau cu mirare cum se coboară val după val de întunerec, cum pătrunde pe fereastră, strivindu-i transparența, stingând luciul sticlei. Ar trebui să aprind lumina. Dar lumina înviorează umbrele, flacăra chibritului tremură“.

Supremă imagine a luptei luminii cu întunericul, mise-en-abyme a altei confruntări, specifice basmului și altor structuri folclorice, a binelui cu răul, corpusul sintagmatic reunește atributele esențiale ale celor două regimuri: în crescendoul lexematic „val după val“ intuim aceeași materialitate, de data aceasta surprinsă într-o sugestie acvatică, întărită semantic de un dublu gerunziu „strivindu-i“ și „stingând“, ambele trimiteri la cele două complexe semantice vehiculate până acum: al luminii solare, asociate focului și al întunericului greu, material, al

cărui efect copleșitor e susținut de sintagmele analizate până acum. Odată ieșită de sub imperiul transparențelor și strălucirii solare, reflectată în oglinda ferestrei, lumea aparține umbrelor de care atât se teme Nazarie, mai mult chiar decât de întunericul care „se despică" lăsând vederii o lună „palidă", „moartă". De aici înainte, lumina mai este doar a zorilor care anunță un răsărit „rece, limpede, împietrit", dar și cea a flăcărilor exorcizatoare care mistuie conacul blestemat, al căror efect hipnotizator îl înrobește pe Egor: aburul albăstrui din care izbucnește o limbă de foc are un rol anamnetic, personajul regăsindu-se captiv într-o „aripă de foc fără început și fără sfârșit", cu alte cuvinte captiv lumii de care tocmai credea că se eliberase, distrugându-i principiul coordonator. Unică rezolvare posibilă a conflictului ce implică două dimensiuni ireconciliabile ale lumii, flăcările șterg, de fapt, de pe fața pământului locul blestemat, anulează – și purifică – un topos reintegrat astfel ordinii firești a spațiului.

ÎN LOC DE CONCLUZII

În studiul său dedicat operei și vieții lui William Faulkner, gravat pe o hartă imaginară a ținutului Yoknapatawpha, Mircea Mihăieș pornește de la o premisă interesantă, perfect aplicabilă tuturor creatorilor de spații intrate în conștiința generală ca locuri exemplare, situate la granița dintre geografia reală și cea fictivă: „întreg ciclul Yoknapatawpha contribuie la construirea unei autobiografii indirecte“[1]. În cursul acestui proces, adaugă Mihăieș, „memoria și imaginația se alimentează reciproc, dând consistență și profunzime unui demers de-o intensă coerență și vastă întindere“. Dacă Mircea Eliade ar fi dus la bun sfârșit ciclul generaționist, făcând din *Viață nouă* (inițial, romanul ar fi trebuit să se numească *Ștefania*) o carte de complexitatea *Întoarcerii din Rai* sau *Huliganilor*, acesta ar fi avut probabil o pondere mai mare în economia literaturii sale, iar Bucureștiul ar fi căpătat poate coerența unei Yoknapatawpha faulkneriene (romanul *Noaptea de Sânziene* întregește cumva imaginea acestuia, la interferența dintre natura sa de spațiu magic, al unor misterioase întâmplări, dar și de teatru al unor evenimente socio-politice care au zguduit lumea românească interbelică). Dar și în absența acestuia, „autobiogra-

1. M. Mihăieș, *Ce rămâne. William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Polirom, Iași, 2012, p. 137.

fia sa indirectă“ include suficiente indicii legate de modul în care spațiul real, geografia bucureșteană interbelică, s-a transformat în spațiu narativ, de felul în care depărtarea și nostalgia au contribuit la transfigurarea toposurilor ce au configurat harta copilăriei și adolescenței lui Eliade. Bucureștiul lui Eliade (cu pivnițele sale inundate, cu străzile existente în realitate sau fictive, cu casele care vin dintr-un trecut privilegiat) nu e doar cel înscris între limitele stricte ale spațiului citadin, e o Yoknapatawpha ale cărei toposuri sunt de neconceput separat, trăsăturile lor individuale comunicând subteran, într-o plasă de sensuri ce cuprinde bună parte din nuvelistica și romanele lui Eliade, greu de analizat în absența referirilor la spațiu. Prelungirile „centrului“ bucureștean spre zone ce se deschid către un „dincolo“ – fie că vorbim despre pădurea de la Căldărușani, din nuvela *Șarpele*, sau despre conacul aflat aproape de Bălănoaia, din *Domnișoara Christina* – vorbesc despre o aceeași calitate excepțională a spațiului sau, mai bine zis, a anumitor locuri *însemnate* care permit accesul către acea diferită dimensiune a lucrurilor în căutarea căreia se află unele dintre personajele eliadești, sau în care nimeresc, întâmplător, altele. Harta acestora am încercat să o configurăm, în mare parte din lucrarea de față, în paralel cu o alta, a unui București mai puțin „vizitat“ de exegeții lui Eliade, cel al romanelor generaționiste. Ceea ce ne-am dorit a fost să descoperim ce anume a făcut ca anumite zone bucureștene să capete acea „aură“ de mister care supraviețuiește și astăzi, sau să restabilim granița subțire dintre ceea ce am numit, succesiv, geografie reală, fictivă, interioară, trăită, spirituală etc., pe urmele autorului însuși sau ale altor scriitori-geografi ori cercetători ai geografiei literare.

Modul în care opera literară a lui Eliade supraviețuiește, la nivelul mentalului colectiv, reușind să instituie o adevărată mitologie urbană ar trebui să constituie un fenomen demn de interes deopotrivă pentru analiștii operei sale, dar și pentru antropologi sau istorici ai orașului. Intenția lucrării de față a

fost de asemenea retrezirea interesului pentru geografia „vie“ a orașului, aceea care rămâne consemnată nu doar în documente oficiale, prin mijloacele și instrumentele științelor exacte, ci mai ales în ceea ce J.J. Wunenburger numea „atlasul interior“ al fiecăruia.

Pe parcursul scrierii acestei cărți, diferite părți ale sale au apărut, uneori într-o variantă modificată, sub forma unor prefețe, în Mircea Eliade, *La țigănci. Pe strada Mântuleasa. În curte la Dionis*, Editura Art, București, 2011, și în Mircea Eliade, *Întoarcerea din Rai*, Editura Tana, Curtea de Argeș, 2011, precum și a câteva articole („Pe strada Mântuleasa, la numărul 138“, în *România literară*, nr. 33/2010, „Câteva ferestre și către ce se deschid ele“, I și II, „Dubla existență amoroasă a lui Pavel Anicet“, I și II, în *Ziarul de duminică*, numerele din 10 și 24 februarie, respectiv 5 și 28 aprilie 2011).

Țin să le mulțumesc celor care m-au sprijinit de-a lungul acestui proiect postdoctoral: prof. Sorin Alexandrescu (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii), prof. Michel Collot (Sorbonne Nouvelle – Paris 3), prin amabilitatea căruia am beneficiat de două stagii de cercetare (de patru și respectiv două luni) la Universitatea Sorbonne Nouvelle – Paris 3, în cadrul seminarului *Vers une géographie littéraire?*, prof. Barbara Piatti (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich), care mi-a pus la dispoziție documentația proiectului *A Literary Atlas of Europe*; d-lui Cornel Constantin Ilie, Muzeul Național de Istorie a României; d-lui Christof Strauss, Staatsarchiv Freiburg.

Bibliografie generală

Abolgassemi, Maxime, «La lumière dans la maison de l'oncle (*Aurélia*) et le vertige de la microlecture», în *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, nr. 3, 1 septembrie 2007, URL: http://www.fabula.org/lht/3/Abolgassemi.html

Alain, *Éléments de philosophie*, une édition électronique réalisée du livre d'Alain (Émile Chartier), (1940), *Éléments de philosophie*, Gallimard, Paris, 1941

Alexandrescu, Sorin, „Dialectica fantasticului", prefață la Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969

Alexandrescu, Sorin, „Fisurile senine ale realului", prefață la *Domnișoara Christina, Șarpele*, Editura Litera Internațional, București, 2011

Alexandrescu, Sorin, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, București, 2006

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992

Avocat, Charles (ed.), *Lire le paysage, lire les paysages*, *acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1984

Bachelard, G., *Poetica spațiului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003

Bakhtin, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987

Baron, Christine, «Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures», N°8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL: http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221

Barthes, R., *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*, Editura Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2005

Barthes, R., *S/Z*, Seuil, Paris, 1970
Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964
Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Echinox, Cluj Napoca, 1996
Bergé, Aline; Collot, Michel (coord.), *Paysages et modernité(s)*, Ousia, Bruxelles, 2007
Bergé, Aline; Collot, Michel; Mottet, Jean (coord.), *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire*, Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire,* www.geographielitteraire.hypotheses.org, septembrie 2012
Bergé, Aline; Collot, Michel; Mottet, Jean (coord.), *Paysages européens et mondialisation,* Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2012
Besse, J.-M., *Le Goût du monde. Exercices du paysage*, Actes Sud (Arles) /ENSP (Versailles), 2009
Besse, J.-M., *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud (Arles) /ENSP (Versailles), 2000
Borbély, Ștefan, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003
Bourdieu, Pierre, *Regulile artei*, Editura Univers, București, 1998
Boyer, Alain-Michel, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des* Eaux Étroites *à* Un Balcon en forêt, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2007
Bradbury, Malcolm (ed.), *The Atlas of Literature*, Greenwich Editions, London, 2001
Brosseau, Marc, *Des romans-géographes. Essai*, L'Harmattan, Paris, 1996
Bremond, Claude, *Logica povestirii*, trad. de Micaela Slăvescu, Editura Univers, București, 1981
Bulson, Eric, *Novels, Maps, Modernity, 1850–2000*, Routledge, New York, 2007
Camus, Audrey; Bouvet, Rachel (coord.), *Topographies romanesques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes / Presses de l'Université du Québec, Québec, 2011
Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Plon, Paris, 1989
Călinescu, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Polirom, Iași, 2002
Cernat, Paul, „*Domnișoara Christina* sau spectrele lui Mircea Eliade", prefață la *Domnișoara Christina*, Editura Tana, Curtea de Argeș, 2007
Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul interbelic românesc*, Editura Art, București, 2009

Cernat, Paul, „Schimbarea la față a prozei lui Mircea Eliade", prefață la *Nuntă în cer. Uniforme de general. La umbra unui crin…*, Litera Internațional, București, 2009

Chenet, Françoise; Collot, Michel; Saint Girons, Baldine (coord.), *Le Paysage état des lieux* (Actes du colloque de Cerisy, 30 juin–7 juillet 1999), Ousia, Bruxelles, 2001

Collot, Michel, *L'Horizon fabuleux*, José Corti, Paris, 1988

Collot, Michel, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud (Arles) / ENSP (Versailles), 2011

Collot, Michel, „Pour une géographie littéraire", N°8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL: http://www.fabula.org/lht/-8/8dossier/242-collot

Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, Les Éditions Textuel, Paris, 2001

Corbin, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750–1840)*, Flammarion, Paris, 2010

Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, trad. de Florin Chiriţescu și Dan Petrescu, Editura Nemira, București, 1995

Culianu, Ioan Petru, *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, trad. de Corina Popescu și Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2006

Dagognet, F. (coord.), *Mort du paysage*? *Philosophie et esthétique du paysage* (Actes du Colloque de Lyon), Champ Vallon, Seyssel, 1993

Damé, Frederic, *Bucureștiul în 1906*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007

Debord, Guy, „Introduction à une critique de la géographie urbaine" (*Les lèvres nues*, nr. 6, Bruxelles, 1955)

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Qu' est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 2005

Delumeau, Jean, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, Editura Humanitas, București, 1997

Desportes, Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIIIe-XXe siècle*, Gallimard, 2005

„Dosarul" Eliade, vol. IV (1929–1936), „Jos farsa!", Partea întâi, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2001

„Dosarul" Eliade, vol. III (1928–1944), „Elogii și acuze", Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2000

„Dosarul" Eliade, vol. VIII (1967–1970) „Reabilitare provizorie", Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2003

Dragomirescu, George; Frunzetti, Ion, *G.D. Mirea*, Monitorul oficial și imprimeriile statului. Imprimeria Națională, București, 1940

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998

Fânaru, Sabina, *Eliade prin Eliade*, Editura Univers, București, 2003

Ferré, André, „Le problème et les problèmes de la géographie littéraire", în *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, nr. 6

Friedrich, Caspar David; Carus, Carl Gustav, *De la peinture de paysage (Neuf lettres sur la peinture de paysage*), Klincksieck, Paris, 1988

Genette, Gérard, *Figuri*, trad. de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1978

Ghitti, Marc, *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Minuit, Paris, 1998

Gracq, Julien, *La forme d'une ville*, José Corti, Paris, 2010

Gregori, Ilina, *Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: trei analize*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

Hamon, P., *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993

Ioan, Augustin, *Întoarcerea în spațiul sacru*, Editura Paideia, București, 2004

Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973

Lynch, Kevin, *The Image of the City*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1990

Lyotard, F., *Inumanul*, trad. de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002

Maingueneau, D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993

Maingueneau, D., *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Armand Collin, Paris, 2004

Mallory, William E.; Simpson-Housley, Paul (coord.), *Geography and Literature. A Meeting of the Disciplines*, Syracuse University Press, Syracuse, 1987

Manguel, Alberto; Guadalupi, Gianni, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Actes Sud, Arles, 2001

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénomenologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945

Mihăieș, Mircea, *Ce rămâne. William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Polirom, Iași, 2012

Mihăilescu, Dan C., „Cultul prieteniei, iubiri încrucișate, singurătăți agresive, elanuri faustice și istoria ca viol. Pe scurt: tinerețea interbelică!", prefață la *Întoarcerea din Rai*, Editura Litera Internațional, București, 2010

Milani, Raffaele, *Esthétiques du paysage*. *Art et contemplation*, Actes Sud, Arles, 2005

Mircea Eliade și corespondenții săi, vol. III, ed. Mircea Handoca, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2003

Moretti, Franco, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Verso, London/New York, 2009

Moretti, Franco, *Maps, Graphs and Trees: Abstract Models For A Literary History*, Verso, London/New York, 2007

Moretti, Franco (ed.), *The Novel*, vol. I, *History, Geography, and Culture*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006

Muehrcke, Philip C.; Muehrcke, Juliana O, „Maps in Literature", în *Geographical Review*, vol. 64, nr. 3, iulie 1974

Oișteanu, Andrei, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură,* Polirom, Iași, 2010

Pârvulescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Editura Humanitas, București, 2009

Picard, Timothée „Indicible et fantastique", *Acta Fabula*, Essais critiques, URL: http://www.fabula.org/revue/document5085.php

Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Editura Humanitas, București, 2003

Porteous, J. D., „Smellscape", în *Progress in Human Geography*, 9

Potra, G., *Din Bucureștii de ieri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990

Poulet, G., *La distance intérieure II. Études Sur Le Temps Humain,* Plon, 1952

Prince, Nathalie, *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008

Prince, Nathalie; Guillaud, Lauric; *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Michel Houdiard Editeur, Paris, 2008

Răsuceanu, Andreea, *Cele două Mântulese*, Editura Vremea, București, 2009

Reuschel, Anne-Kathrin; Hurni, Lorenz, „Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction“, *The Cartographic Journal*, Vol. 48, No. 4, pp. 293–308, *Cartographies of Fictional Worlds* – Special Issue November 2011, The British Cartographic Society 2011

Richard, Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967

Ricketts, Mac Linscott, *Mircea Eliade. The Romanian Roots*, *1907–1945*, Boulder: East European Monographs, 1988

Rilke, R.M., *Œuvres*, I, Seuil, Paris, 1966

Ritter, J., *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1997

Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997

Roger, Alain (coord.), *La théorie du paysage en France, 1974–1994*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 1995

Rosemberg, Muriel, „Relation paysagère et paysage de lisières dans *La Forme d'une ville* de Julien Gracq“, în *Essays in French and Cultural Studies*, nr. 47, 2010

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Le Livre de Poche, Paris, 1983

Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1997

Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004

Sansot, Pierre, *Variations paysagères*. *Invitation au paysage*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1983

Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor*, Editura Meridiane, București, 1974

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011

Simmel, Georg, *La tragédie de la culture*, Rivages, Paris, 1988

Simon, Claude, *Le Tramway*, Minuit, Paris, 2007

Sora, Simona, *Regăsirea intimității*. *Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Cartea Românească, București, 2008

Stoichiță, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului*. *Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Meridiane, București, 1999

Stoichiță, Victor Ieronim, *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, trad. de Mona Antohi, Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Humanitas, București, 2007

Thacker, Andrew, *Moving Through Modernity*, Manchester University Press, Manchester, 2009

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, trad. de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, trad. de Mihai Murgu, Editura Univers, București, 1983

Țurcanu, Florin, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, trad. de Monica Anghel și Dragoș Dodu, Editura Humanitas, București, 2006

Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române, azi*, vol. I, *Muntenia*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003

Ungureanu, Cornel, *Mircea Eliade și literatura exilului*, Editura „Viitorul românesc", București, 1995

Ungureanu, Cornel, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Editura Cartea Românească, București, 2010

Viegnes, Michel, *Le fantastique*, Flammarion, Paris, 2006

Vion-Dury, Juliette (coord.), *Le lieu dans le mythe*, PULIM, Limoges, 2002

Vion-Dury, Juliette; Grassin, Jean-Marie; Westphal, Bertrand (coord.), *Littérature et espaces* (Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLGC – Limoges, 20–22 septembre 2001, PULIM, Limoges, 2003)

Westphal, Bertrand, *Le Monde plausible*. *Espace, lieu, carte*, Minuit, Paris, 2011

Westphal, Bertrand, *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, PULIM, Limoges, 2001

Wolfram, Nitsch, „Un véhicule littéraire: le tramway", în *Médium*, nr. 7/2006

Wunenburger, J.J.; Poirier, J. (coord.), *Lire l'Espace*, Ousia, Bruxelles, 1996

Cuprins

Cu Andreea Răsuceanu, prin lumile lui Mircea Eliade
prefață de Sorin Alexandrescu 5

I. INTRODUCERE

I.1. Premisele unei noi abordări: geografia literară 11
I.2. Despre utilitatea hărților literare 23
I.3. Peisajul: „imaginea lumii" și nostalgia depărtărilor 28
I.4. De ce Bucureștiul lui Mircea Eliade 36

II. SPAȚIU NARATIV *VS* SPAȚIU GEOGRAFIC
ÎN ROMANELE GENERAȚIONISTE

II.1. Dubla existență a lui Pavel Anicet
sau o topografie a conștiinței: din strada Christian Tell
în strada Salcâmilor 45
II.2. Bucureștiul violent 78
II.3. O topologie socială a orașului –
câteva plimbări prin labirintul citadin 88
II.4. Orașul „epileptic". Binomul timp–spațiu
în *Huliganii* și *Întoarcerea din Rai* 100

III. SPRE O GEOGRAFIE MITICĂ

III.1. O geografie „trăită" 111
III.2. Pe fostele pământuri ale boierului Calomfir 121
III.3. La numărul 138 pe strada Mântuleasa 135
III.4. Un spațiu al angoasei: podul 142

IV. BUCUREȘTIUL INSULAR DIN *NUNTĂ ÎN CER* 151

V. ORAȘUL ÎN MIȘCARE
SAU VEHICULELE MODERNITĂȚII

V.1. Un tramvai prin memoria cititorului: linia 14 192
V.2. Tramvaiul: un vehicul psihopomp 229

VI. FEREASTRA: OBIECT MEDIATOR–DISCRIMINATOR

VI.1. O fereastră deschisă spre peisaj 239
VI.2. Tabloul domnișoarei Christina 255
VI.3. Oglinda Generălesei 268
VI.4. Fotografia ca fereastră spre trecut
sau vehicul anamnetic 272

VII. PEISAJ ȘI PERSPECTIVĂ ÎN NUVELA *ȘARPELE*

VII.1. În labirintul vegetal 283
VII.2. Insula lui Andronic și insula lui Morel.
Paradisul și locul în care nu se poate trăi 304

VIII. SEMELE LUMINII ȘI ÎNTUNERICULUI
ÎN *DOMNIȘOARA CHRISTINA*

ÎN LOC DE CONCLUZII 330

Bibliografie generală 333